كمال أبوديب

الجرس الذي في حنايا الروح*

*

بلى ،
إنه
لزمن الخلخلة و السقوط ،
ليكن،
ليكن أيضاً
زمن الاكتناه و الابداع الحر .

- 1 -

إنه زمن الخلخلة ، إذن . الخلخلة و التقوّض والسقوط. الزمن الذي انتظرناه بلهفة الحقول الى مطر، بعد صيف فظ قائظ مديد.

كل شيء على شفير الهاوية ؛ و ألف شيء وشيء قد تهاوى فعلاً و اكتمل اندثاره، و سيغدو، وشيكاً ،نسياً منسيا. و في لجة

درجت " كلمات " بين وقت وآخر على دعوة أحد أصدقاءها لكتابة مقدمة العدد ، ونستضيف هنا الدكتور كمال أبو ديب ليشاركنا في هذا العدد.

الانهيارات يعصف بنا الدوار فيما نحاول أن نتأمل الابداع وأموره ، واشكالياته و مصيره .

" الابداع ؟ "

يهسهس صوت ريبة في مكان ما من الرأس .
" و الأمة تتقوض ، ما يزال يشغلكم أمر ما تسمونه ابداعاً ؟ "

بلى ،

يرن صوت له صفاء جرس نحاسي في فضاء معبد عريق . يرن في حنايا الروح ، فيملأ رجعه فضاء العقل ، و المساحات التي تسكنها شهوة المعرفة .
بلى ،
إنه ليشغلنا أمر ابداعنا ، رغم أن كل شيء على انهيار . بل أنه ليشغلنا بالضبط لأن كل شيء على انهيار . إن أمة ما، حضارة ما ، لقادرة على البقاء و لملمة الجراح و النهوض ، أياً كانت جسامة كبواتها ، ما دامت طاقاتها الابداعية ترتعش بعبق الحياة ؛ أما أن تنهار طاقاتها الابداعية فان ذلك لمن شروط الساعة و نذر النهايات.

- 2 -

هكذا تتحير الأسئلة في البال ، و يحار البال بالأسئلة : في أي وجهة (و بعد قليل من النقاش سأحول المفرد الى جمع ، لأقول : " في أي وجهات ؟ ") تتجه الطاقات الابداعية العربية ، الآن وقد تداعى المعبد الأجوف الذي كانت قد أحرقت نفسها بخوراً على مذابحه " ؟

و في الظن ، و إن بعض الظن لبعض إثم ، أنني كنت بين أوائل من اكتنهوا هذا الانهيار برعماً برعماً ، قبل أن يينع و تبصره العيون التي اعتادت ألاّ ترى سوى الباهر من الضوء. و لقد بشرت بالخلخلة و تمنيتها و رجوتها لأنها ، في يقيني ، كانت خلخلة الكلاكل الرازحة على الصدور حتى درجة خنق الأنفاس ، و البنى المتراصة في العروق حتى التكلس و اليباس . **

أما المعبد الذي عنه أحكي ، فهو معبد العقائدية ، والواحدية – الوحدانية ، و الوثوقية المطلقة، و المذهبية المضطهدة الضيقة ، ومحدودية الرؤية ، و عنجهية التسلط و امتلاك القوة ؛ المعبد الذي انتصب شاهقاً في كل مكان من الأرض العربية (بل ومن السماء العربية أيضاً) خلال العقود الأربعة الماضيات . كان معبداً أسهم الابداع العربي في انشائه و ترسيخه ، و لم يرثه أو يتلقه من مصادر أخرى و حسب . و بهذا المعنى لم يكن الابداع تابعاً أبداً ، بل كان رائداً و خلاقاً و مشاركاً في البلورة والتشكيل. و وصل في فاعليته درجة قصوى من التلاحم العقائدي و السياسي. و قد أدى التلاحم بين العقائدي و الشعري (أو الفني بشكل عام) دوراً لاشك في أهميته . له ندين ببعض من أفضل ما في الكتابة العربية المعاصرة من انجازات ، وله يدين بعض أبرز مبدعينا بشهرتهم وبالمكانة التي احتلوها في مساحات وعينا و حياتنا الثقافية .ولقد كان ذلك كله ، دونما ريبة ، فضلاً و انجازاً يستحقان التنويه والعرفان .

- 3 -

غير أن الأزمنة لم تعد الأزمنة ، و المكان لم يعد المكان ؛ فلقد تغير العالم و أيم الحق . و مع كل هذا التغيّر صار طبيعياً أن ذلك الدور الذي لعبه التلاحم بين العقائدي و الفني لم يعد ممكناً أو

مطلوباً بعد الآن . و هو ليس ممكناً، حتى لو افترضنا أن مازال مطلوباً `(و فجأة أسأل : مطلوب من قبل من ؟) ؛ بل أنه غدا غير ممكن و غير مطلوب منذ أواسط السبعينات . لقد انتهى دور المكون الابداعي الفني في بلورة المشروع النهضوي التحديثي (القومي العلماني و الاشتراكي) ، و في انجازه ، منذ أن بدأ سقوط المكون السياسي -الاجتماعي لهذا المشروع . و لم يبق أمام الابداعي من أدوار محتملة نظرياً إلا إثنان :

النذب و التفجع و الرثاء ؛ أو النقد الضدي المناوئ .

ولقد لعب الدور الأول بجدارة بلغت في أوجها حد التكرار والاملال الشاملين، و إن بعضه لما يزل يلعب هذا الدور بنهم لا يحسد عليه .

أما الدور الثاني (الذي لعبته نماذج محدودة متفوقة فقط من النتاج الابداعي) فانه لم يعد ذا معنى ، لأن المشروع كان قد وصل نقطة الانهيار، و النقد الحقيقي البناء لا يجدي إلا في حالة العافية ، و الامساك بزمام المبادرة، و القدرة على الفعل والتغيير . كذلك لم يكن ثمة غير مجال هامشي للوعي النقدي الضدي ، لأن الأنظمة العربية بلغت ذروة القمع و الاضطهاد في تعاملها مع كل اختلاف، دع عنك النقد و المناوأة . من جهة ثالثة ، لم يعد مجدياً أن يتمادى الفن في موقف النقد المناوئ من مشروع هو جزء أساسي منه و هو في حالة انهيار، لأن الالحاح على وسم المشروع بالانهيار يصبح بصورة آلية وسماً للفن نفسه بذلك ؛ومن يتوقع أن يكون الفن قادراً على نكران فضل الذات و الاعتراف بالانهيار، و في الجوهر من الفن رؤية نرجسية نبوئية تحرص دائماً على أن تنسب للذات دور الرائي العارف المدرك المخلّص المنقذ؟

لكل هذه الأسباب ، ولغيرها أيضاً ، أصبح أبلغ موقف نقدي يمكن للفن أن يتخذه هو أن يسعى جاهداً الى الثورة على نفسه

والتغيير من الداخل ، أي تغيير فهم الابداع لنفسه و وظيفته، وعلاقته بالعالم ، و شروط تحققه ، في نمط من الممارسة النقدية الحقيقية للذات و للمشروع الكلي ، ثم أن ينصرف الفن بعدها الى البحث عن وجهات وفضاءات أخرى تقع خارج مجال فاعلية المشروع المنهار ، في طموح حقيقي لأن ينقذ نفسه من الانهيار .

- 4 -

كانت إحدى السمات الأساسية للعقود الأخيرة أن الابداع خلالها كان يتم ضمن إطار مرجعي يغدق عليه أهميته و حقول طاقاته الدلالية . كبار الشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الاطار ؛ وكانت الحداثة الفنية تشتق مكوناتها وسماتها من دورها المتفق على أهميته التغييرية - التحديثية داخل هذا الاطار المرجعي . لكن هوذا عصر انهيار المرجعية قد حل ، و لقد تم حلوله بجلبة وهدير شاهقين . و ها هو ذا الابداع يقف فيه أعزلاً وحيداً . فهل يستطيع أن يتحرك خارج الماء الذي بدا لزمن طويل أنه ماء بقائه و شرط وجوده . بالمعنى الدقيق الذي يكون به الماء شرط وجود لحياة الأسماك ؟

إن الابداع العربي ليواجه الآن مرحلة الأسئلة الصعبة التي يحتاج فيها الى برهنة أهميته و حقه في احتلال مكانة مرموقة من سلم المعارف و النشاطات الانسانية التي تمارسها الثقافة والمجتمع دونما إطار مرجعي يشتق منه هذه الأهمية ، أو يضمن لنفسه بانتمائه إليه تلك المكانة .

إن الابداع الآن ليواجه عالماً مغلقاً و مفتوحاً في آن واحد؛وليس هناك محور أو محاور مسبقة التشكل يقدر أن يتمحور حوله ويشرع في الدوران حاملاً طاقات دلالية جاهزة ، و مستغلاً وجود بنى تصورية و شعورية قائمة في العالم الخارجي تمنحه سبيلاً

ممهداً يمتاح منه ، بمجرد أن يكون ، للنفاذ الى مشاركة المتلقي وتعاطفه . فلقد انهار ، بين ما انهار ، الاجماع الذي كان المصدر الجوهري لفاعلية الكتابة في العقود السابقة . فكيف ينطلق الابداع الآن ؟ و بأي الاتجاهات يدفع بمجساته المستشعرة ؟ و ما الذي يمكن أن يطمح الى انجازه ؟ إن الأسئلة لتتوالى ، و إن كلاً منه ليولد أسئلة أخرى أكثر صعوبة ، و أشد إلحاحاً .

هل يستطيع الابداع أن يعمق فهمنا للعالم و الأشياء خارج إطار مشروع سياسي حضاري كلي جماعي ؟ هل يستطيع المبدع العربي الآن أن يضيف شيئاً الى ابداعات الآخرين في العالم . شيئاً لا يسعى الى أن يبرر فقره و محدوديته بالقول إنه يعبر عن هموم خاصة في إطار ثقافة معينة ، و في وضع تاريخي محدد ؟ هل يستطيع الابداع أن يسهم في فك مغاليق العالم و إنارة زوايا من الوجود الانساني لم تسطع عليها أضواء الآخرين ؟ هل يقدر الابداع أن يمنح اللغة حياة متفجرة و ذات ديمومة لا تشتق ميزاتها من مجرد كونها مغايرة للغة الجماعية التقليدية ، ولا تكتسب قيمتها من مجرد مقولة التجديد الذي تمثله بالقياس الى لغة مترسبة مكتملة التشكل في حدود تاريخية معينة ، بل تكتسب القيمة من سمات داخلية فيها تجعلها في ذاتها لغة فنية متفوقة جياشة بزخم الشعرية و فياضة بها .

ما الذي يقدر أن يقوله الابداع العربي الآن عن العالم : العالم في وجوده الكلي ، من حيث هو بيت الانسان و مقامه في الكون ، والعالم الموضعي الذي نعيش فيه اللحظة ؟

ما هي مناحي الكشف و الاضاءة التي يقدر المبدع أن يرودها و يكتنه أغوارها مثرياً في فعله هذا فهمنا للانسان و الأشياء والعالم ؟ هل يقدر المبدع أن يخلق علاقات جديدة بالعالم الحقيقي

– عالم التجربة الانسانية و الوجود اليومي والمشاعر المشبوبة بالالفة و العادية و الالتصاق الحميم بالاشياء ، أو بالانفصال الاغترابي الحي عنها كتجربة نابضة بالحقيقة ؟ و هل يستطيع أن يظهر أن انخراطه في العالم انخراط فعال غني يحمل في طياته ما يمكن أن يثري انخراط الآخرين في العالم و يجلو أبعاداً خبيئة له ؟

و بكلمات بسيطة مباشرة : هل يمتلك المبدع الآن مخزوناً معرفياً ، و درجة من صفاء الرؤية ، و حساسية مرهفة ، وقدرة على النفاذ و التأمل العميق ، و لغة فنية ثرية تجعله ،جميعاً ، قادراً على أن يقول شيئاً شيقاً و ذا أهمية حقيقية عن وجوده في العالم و عن الانسان و العالم بأبعادهما الفيزيقية و الميتافيزيقية ؟

- 5 -

تتأكد أهمية النقاط الأخيرة حين نلتفت الى سمة سلبية طاغية على شعر العقود الماضية . فلقد كان معظم هذا الشعر شعراً ذهنياً ؛ و كانت تلك الى حد بعيد نتيجة ملازمة لكونه عقائدياً .

من هنا احتشد الشعر بالمقولات و الأفكار و المعارك الذهنية ، و كان يمكن اختصار الكثير من نماذجه الى مقولات وقضايا ذهنية أو عقائدية خالصة ؛ لكنه قل ما كان ينبض بنبض الحياة الحقيقية ، أو يجسد حضوراً فاعلاً متشابكاً في العالم اليومي الذي نعيش فيه .

لقد آن أوان أن يكسر الشعر أطواقه الثلاثة الكبيرة : الآنية [بالمعنيين الزماني و المكاني] و العقائدية ، و الذهنية ؛ و آن أن يخرج الى الحياة الحقيقية ، من جهة ، و يغور الى أعماق الذات الغامضة ، من جهة أخرى : أي أن يعمق اتصاله الحميم بالعالم داخله

و خارجه ، زمانه ومكانه ، بانسانه و أشيائه و أسئلته الكبرى ، ومن حيث هو كينونة متصلة اتصال مياه نهر جار بين المنبع والمصب - مع فرق جوهري واحد يوسّع مجال الحركة بالنسبة للشعر ، و يجعل فضاءه أكثر رحابة ، و يسبغ عليه ذلك البعد الآخر الأكثر احتشاداً بالشعرية -أقصد بعد الغياب : و هو أن العالم مجهول المنبع و المصب ، مبهم المجرى معقده ؛ و للنهر ليس كذلك .

إن انهيار جدران الطوق الذي ضرب حول الشعر و ضربه الشعر حول نفسه هو أحد أهم الوجوه الايجابية للانهيار العربي الراهن . و لقد كنت بلورت بدء هذه العملية و الملامح المائزة لها قبل سنوات ، و أسميتها " الانفكاك الأكبر " للشعري عن العقائدي و أشرت ، متكهناً ، الى بعض الاحتمالات الثرية التي يولدها هذا الانفكاك أمام الابداع العربي ، إن ما تمثله هذه العملية ليس أقل من انفتاح عوالم جديدة مبهمة و مثيرة أمام الابداع لكي يمارس الاكتناه والتأمل و الكشف والتأويل و التغيير و المغامرة الحقيقية الفورية الدائمة . و أن ذلك كله ليمثل تحدياً عظيماً للابداع : تراه يكون قادراً على مواجهة التحدي ؟ هل هو في مستوى هذه المكانة الجديدة الذي وضعه التاريخ على عتبتها؟ أم تراه ينحسر ويجفل ويروح يندب فقدان مصادر مادته الضمنية (التي كادت أن تشكل لا وعياً جمعياً و أنظمة طقوسية يمارسها المبدعون بالآلية المألوفة التي تمارس بها كل جماعة طقوسها) التي كان يوفرها له ، بصورة آلية جاهزة ، دورانه في اطار مرجعي محدد المعطيات . (ومتعددها وغنيها أيضاً دون شك) ؟

- 6 -

غير أن الأسئلة الأكثر صعوبة لم تطرح بعد . هي ذي بعضها :

هل بوسع العقل الذي تربى في أطر الشمولية و الوحدانية و العقائدية و العضوية (أو على الأقل وهم العضوية) أن يتحمل آلام الانفراط و التفتت و التشظي التي يأتي بها الانهيار الراهن للمركز ؟

و هل يستطيع هذا العقل أن يسلخ عنه الجلد الذي احتواه ، ويتخلص من المنظور الآسر الذي صاغ رؤيته للاشياء ولنفسه كل هذه السنين ، و أن يدخل العالم حراً ، نقياً ، طازجاً ، نابضاً بروح الكون ، مرهف الحساسية لكل ما فيه ؟

هل يمكن للابداع الذي تشكل في أطواق الوحدانية و الاقصائية أن يجد له مكاناً للعمل و الاكتشاف و الاثراء في وضع من التعددية التي لا يلغي فيها واحد آخر ، و لا يقاس به مشابهة أو اختلافاً ، بل يمتلك كل شيء حريته المطلقة في أن يجاور الآخر، و كل منهما يقبل هذه المجاورة دون البحث عن تسويغ لها ، أو عن شرعية تشرعن وجودها بالقياس الى ماتسهم به من تأكيد للوحدانية وإثراء للعضوية ؟

لقد قلت [في وضع] و لم أقل [في سياق] ، مع أن الكلمة تبادرت الى الرأس أولاً . و هذا بالضبط موضع الفرق و مكمنه . لقد كانت الأشياء و الابداع توجد في سياق يضمها جميعاً و يمنحها فيضاً من الدلالات الكامنة ؛ أما الآن فان السياق تقوض و انتفى ، وأصبح الابداع " موجوداً في وضع " فقط . إننا في حالة من انهيار المفاهيم القائمة على شيئين :

أولاً مفهوم العلاقة التي تقوم بين الأشياء ،

و **ثانيا** مفهوم المركز الذي تتحدد بالاشارة اليه طبيعة هذه العلاقات و معناها . إن المركز ينفرط ؛ و من انفراطه ينبغي أن تطلع كتابة عربية جديدة تتخلص من أوهام الشمولية و العقائدية و الوحدانية و تستطيع ، مع ذلك ، أن توجد و أن يكون وجودها فاعلاً ، دالاً ، و ذا قيمة على مستويات جديدة مختلفة لا يمكن تحديدها بعلاقاتها بالمرحلة السابقة ، بل ينبغي أن تحدد بعلاقتها بالمرحلة الراهنة و بالمستقبل ، و بما تفتحه من افاق جديدة ، و لا يستساغ أن تقوم بمدى انسجامها مع الصراط الذي تشكل وطغى وأصبح سلطة تفرض نفسها - كما يفعل كل حاكم و كل ذي سلطة في الأرض العربية المباركة - باعتبارها الصراط المستقيم الوحيد المشروع ، بل الممكن أيضاً ، و إنما يجدر أن تقوّم بمحكات جديدة نابعة منها . (***)

ليس التعدد الآن مشروعاً لأنه يثري الوحدانية و يبرز جوانب خصبها : إنه يشتق شرعيته من ذاته و لذاته ، سواء أضر بالوحدانية أو أسهم في إغنائها . بل أن الحقيقة لأبلغ من ذلك : إن التعدد الآن لا يكتسب قيمة من خلال علاقته بالوحدانية . إنه يقع في مناخ اللاعلائقية التي تتجسد في حضوره و حضور الوحدانية في نفس العالم الذي هو حاضر فيه ، لكن في مكان آخر ، منفصل ومستقل تماماً عنه .

- 7 -

في هذا المناخ لا تعود ثمة إمكانية لظهور النموذج الواحد الطاغي - و هو ما كان في الجوهر من التناقضات الطبيعيّة للحداثة. و لا يبرز صوت واحد ينسج الآخرون علي منواله ، كما

حدث بانتظام في مرحلة صعود الحداثة . إن الزمن الراهن ليس زمن الصوت المثال ، أوالنموذج المهيمن ، و هو بهذا المعنى ليس زمن الشاعر الكبير الشامخ ؛ بل هو زمن الكثرة و التنوع والاختلاف ، زمن بزوغ مئات الشعراء الأفراد الذين يقفون جميعاً متكافئين تكافؤ أسنان المشط - يضرب كل منها في خط مختلف من الرأس ، دون أن يظهر بجلاء أن لأي دوراً بالغ التميز عن أدوار الأسنان الأخرى ، و دون أن يفرض أحدها مساراً تتبعه فيه بقية الأسنان - مع أن الحصيلة النهائية ، أي تسريح الشعر و هيئة تصفيفه ، هي نتاج كل الأسنان الضاربة .

- 8 -

ما أعنيه بالمركز و بانهيار المركز متعدد ، و ذلك من طبيعة الأمور ؛ إذ لم يعد ممكناً حصر أمر في معنى واحد في زمن تكاثر المعاني . المركز الذي عنه أتحدث هو المركز الجغرافي للمشروع النهضوي - الحضاري العربي ؛ و هو أيضاً المركز الفكري التصوري الذي تتجمع عنده المقولات الفكرية و التصورات التي صدر عنهاالمفكرون العرب و قاسوا الأشياء بعلاقتها بها ؛ و هو أيضاً مركز النص الشعري أو الأدبي . و انهيار المركز يتحقق على هذه الأصعدة جميعاً . لم يعد للنص الشعري نفسه مركز منه تصدر الخيوط و فيه تنحلّ ، بل أصبح النص مجموعة من المراكز أوالهوامش المتجاورة ؛ تماماً كما لم يعد ثمة مركز حضاري أو سياسي ، بل مجموعة من الهوامش - المراكز المتجاورة . وبالطريقة نفسها لم يعد هناك مركز فكري تصوري ، بل مجموعة من الهوامش - المراكز الفكرية التصورية المتجاورة . و تشهد على سلامة هذا التصور الأوضاع السياسية الراهنة، بقدر ما تشهد

عليها الكتابات الفكرية و أنماط الكتابة الابداعية المختلفة ، و بشكل خاص الشعر الذي يكتب الآن داخل الو ... (هل أقول الوطن ، كما كانت عادتي دائماً ، أم أستسلم للنعيب الطالع من كل هذه الشقوق فأقول : لم يعد هناك وطن واحد ، فلتكن العبارة داخل) الأقطار العربية و خارجها . إنه لعصر الانهيارات بحق . لكنه ، لذلك أيضاً ، يتجه نحو أن يكون عصر الابداع الحر ، والتنوع و التعدد، والبحث غير الموجه أو المقيد ، و إخضاع كل مافي الوجود الانساني ، الطبيعي والاجتماعي ،للتساؤل المرتاب الممحص القاسي .

و لكل ذلك فإنه عصر – بل (سأقو ل في صيغة الجمع) عصور التحديات الكثيرة (مع أنها قد لا تكون بالضرورة التحديات الكبيرة) .

و إنها إذن لعصور جميلة .

فلنغتبط .

و لنأس .

أكسفورد 1 أيلول 1991

---

* / تنشر هذه الكلمة ، في مجلة " مواقف " في نفس الوقت .

** / من المصادفات اللذيذة أن أبرز الأمكنة التي عبرت فيها عن ذلك كله كان واحة (كلمات) وريفة الظلال ، و أنه طرح بأكثر صيغة وضوحاً في البحرين بالذات ؛ و كان ذلك عام 1981 ، في حديث صحفي مع أحمد محمد عطية ، نشر في جريدة " أخبار الخليج " .(فيما أعتقد) ، و أتمنى أن يعود القارئ إليه ليرى المقولات التي كنت أطرحها في وقت مبكر كانت الكتابة و الكتّاب فيه بشكل عام ما يزالون غائصين في حمى الحميّة العقائدية ، التي كان أشدها طغياناً في ذلك الوقت حميّة خمينية متأوجة متاججة .

*** / و لذلك فقد اتخذت كتاباتي خلال السنوات العشر الماضية منحى البحث عن جماليات اللامركز و اللاعضوية و اللاتشكل ، جماليات الانفراط و التشظي التي تتحدد بنفسها و بلغتها وبوجودها الخاص و المستقل .

أدونيس

البــــــرزخ

للأساطير التي تحضن أيامي و للحلم الذي يحنو عليّ
أغسل التاريخ - ما قال ، و ما أنكره
بالاشارات التي يرسلها الفجر إليّ .

- 1 -

خرج الحاضر من أسمائه
يخرجُ الشيء على أسمائِه - لا أسمّيهِ ، و لكن
قلّد الوردُ يدَ الشاعر و استسلم للماء الذي قلّد نهْرَ الرّغباتْ
فقلِ الآن لِليلِ الكلماتْ :
أنتَ نورٌ آخرٌ يقتحم الفجرَ عَليه
سأحيّي وردةً يحملها الشعر إليهْ -
هُوَذا ، أيقظتُ أعماقي و صِحْتُ الحبَ جاءْ
عاشقاً ، أصغي الى جسمي ، و أستقرِئُ ما يكتمهُ

و حَصادي دائماً جهلي بهِ
هل له جِسمٌ هو القائِلُ للخطّ الذي يَرْتِسُ في
راحتيَ اليسرى خطوط الظُلُمات :
كن رسولي ؟
سأحيّي وردةً يحملها الشعر إليه ، -
أكتب الجنس الذي فيك لكي تقرأ تاريخ الأبدْ
لا تعيش الروح في الغبطة إلا
عندما يكتبها تِيهُ الجسدْ .
سأحيي وردةً يحملها الشعر ، سأبقى
أرْتقُ الغيمَ ، و أبقى
أسحبُ الأفق بخيطٍ
و أجرُّ الشمس من أردانها .

أولُوني
جسدي رِقٌّ - كتابٌ
كتبته أبجدياتُ نجومٍ و غيومٍ
جسدي مسرىً الى النور و أشلاءُ دروبٍ
جسدي يُولِمُ لِلسرّ الذي يتكئ الآن على سُرتهِ -

أولُوني /
يكتبُ النورس عن عائلة البحر كتاباً من زَبَدْ
أوّلوا صوتيَ ، قولوا
لم يعد يعرف أن يبسمَ أو يُومِئَ أو يُصغيَ للفجر أحدْ .

- 2 -

تخرج الأشياءُ من أسمائها ، لا أسمّيها و لكن
إبتكرْ من صَنْفَ الماضي ، أعدْ إعجامَهُ
و أعدْ تصريفَهُ
و أعدْ إعرابه -
اليقين الآن شحاذٌ . أحيّي
شاطئاً يكتبه البحرُ و يرويه إلى أمواجه
و أحيي خِرقةً
مَسح العاشقُ فخذيهِ بها
و أحيّي طحلباً
و أحيّي قشةً
ربما علّمني السيرُ على الطحلب أهواء المكانْ
و حسابَ الوقتِ ، و الرحلةَ في إسفنجةٍ
ربما علّمني القَشُّ الرهانْ ،
و أحيّي كل ما يَهوي
و لا يحضنه أي قرارٍ .

هل أسمّي ألِفَ الحيرة مفتاحاً ، و ياءَ اليأس باباً
و أقولُ أرتسمتْ دائرةُ الصدقِ و دارُ الأصدقاء ؟
و لماذا لا أقولُ الزبد الحبر ، و من أين أتاني
أرقُ المعنى ، و تأتينيَ هذي البُرحاء ؟
أتُرى حظيَ حصىً أرمي به
فرسَ السر و معراجَ السماءْ ؟

في فقاعاتٍ من الصمت الذي يَلقَحُ بالموت الهواء
يُوغل الشاعرُ في أهوالهِ -
ليس للنور أخٌ ألا الفضاءْ .

- 3 -

تخرجُ الأشياءُ من أسمائِها ، لا أسمّيها ، و لكن
إسألوا الشرقَ : ألَنْ يضجر من مَزجِ خُطاهُ
بالدم الدافقِ من أبنائهِ
و من السكر به
و من النومِ على أشلائِهم؟

قامَةُ التاريخ مالت في يديّ
إنه الانسان - مذبوحاً على صدر نبيّ .

أقرأُ الرملَ و أستأنسُ بالريح التي تذرو و تنأي
و أقولُ الحلمُ ضوءٌ و لقاحُ
و على الحلم تأسستُ ، و في الحلم بَنيتْ
أيها الواقعُ مَن سمّاك ، من أين أتيتْ ؟

لسلالاتٍ من الجرح
الذي يجهل
هل يَضحكُ أم يبكي
دمي طفلُ سؤالٍ .

– 4 –

ينتمي عهدي مع التيه الى فجر دمشقٍ
و إليها تنتمي ناريَ – أحشائيَ قوسٌ
هائم فوق دمشقٍ –

كلما حدثني حقلٌ سألتُ العشبَ : هل تغفر لي رَملي .
و هل يقدرُ سيفُ الماءِ أن يبتكرَ الجرم البريء ؟
لم أعد أنتظر الأخضرَ / في الزرقة أشتاتُ سوادٍ
و البياضُ انفتقتْ هالاتُه
هاجس الغيم يرجّ الألقَ الباقيَ في صحويِ / دخانٌ
في البحيرات التي يكنزها الظنُّ ،
و لا يُوقظ عينيّ سوى اللون الذي أجهلُ من أين يجيءْ .
غير أنَّ الأفقَ يستأنِس بالريح التي تخلط في وجهي ،
غباري وَرُؤايَ
ما الذي يحضنني – يحضنُه الآن هَوايْ ؟
هي كانت مثلما يأخذك الحلْمُ الى ليلِ صديقٍ
يأخذُ الليلُ الى حلمِ صديقْ
و أنا كنت كمن يرسمُ عينيه على العشب ،
و لا يسأل من أين و لا أنّى و لا كيف الطريقْ ؟
زهرة الحبّ على طاولة الريح مناديلُ هباء
أيسمّى فشلاً أن يعجز الماء عن النطق ، و ألاّ
يقدر البحر على قتل حصاةٍ ؟
كيف لا تحترفُ الريحُ البكاءْ ؟

... إنها ذاكرتي تُبحر في ماء الصُوَرْ –
بيتي الأولِ ، مرسوماً على

جَسدِ العُشبِ و أوراقِ الشجرْ
جسدٌ مَدَّت لَهُ الذكرى يداً
كيدِ الشمسِ على وجه المطرْ
ما الذي يُعتقِني منه ، و ماذا
في دمي يَرفضُ نبضَ الانعتاقْ
جسدٌ يخنقهُ شَريانهُ

آهِ ما أطولَ هذا الإختناقْ

– 5 –

تخرجُ الأشياءُ من أسمائها ، لا أسمّيها ، و لكن
سأقولُ الشيء ما أكرَمَهُ
هو ذا يأخذ أعماقي إلى وَحْدته
و يُؤاويني أنا الطّيفُ الذي يعبرُ في أجفانهِ
و أنا الصامتُ و هو الكلمةْ
و أقولُ : الشيء – ما أعلمَ هذا الجهلَ ، يْروي
لغةَ الكون ، و لا يعرفُ رعبَ اللغةِ المنفصمةْ .
و هو لا يَسأل من أين و لا كيف يكون الأقحوانْ
شامةً يرسمها اللونُ على وجه المكانْ .

تخرج الأشياء من أسمائها ، لا أسمّيها . لغاتٌ

و لِكل صوتهُ

كلما حدَّثني شيءٌ ، سمعتُ الموتَ يُصغي
كلما حدثتُ شيئاً
خرجت نفسيَ من دِجْلتِها
و مشت مشطورةً في الضفتين
مثلما ينشطر التاريخُ في قبر الحسين .

تخرج الأشياء من أسمائها ، لا أسمِّيها ، و لكن
لِيَ في أرض الأساطير التي استصفيْتُها
وطنٌ ضاقَ على خطويَ لا أقدرُ أن أمشي فيه
(ألأني دائماً فاجاتُ بالفجر خُطاهُ)

وهو لا يجرؤُ أن يحضنَني ..
عجباً ، هذا الوطَنْ
كيف لا يكبرُ في أرجائهِ غيرُ الكفنْ .
تخرج الأشياءُ من أسمائها ، لا أسمِّيها و لكن
قل لهذي التينةِ الحدباء كفَّاكِ طيورٌ
قل لشعبٍ يحملُ الحِكمةَ في أنفاسهِ :
إنَ هذا الأملَ الناشِبَ في أعماقهِ ،
مُـخٌ بَعوضٍ .

آه يا مائدةَ الموت الذي يحصدُ أعناقَ حُقُولي
إنني أعجزُ أن أزْرعَ إ لا في سديمٍ -

هُوذَا أخرجُ من هاويةٍ

ليست أنا ،
هوذا أدخلُ في هاويةٍ
ليست أنا

كلَّ أشيائي آختنيَ في الشّيء الذي عاديتُه
كل أشيائي عادتنيَ في الشيء الذي آخيتُه ،
و أنا أعرفُ أنَّ الشيءَ لا يُصغي ، و لكن
كَمْ أناديهِ لكي يحضرَ عُرسَ الكلماتْ
و لكم غطيتُ قَبرَ الزمن المَيْتِ بثوب الكلماتْ
و لكم غنيتُ للشيء الذي ضَيَّعهُ في أول الدرب قطيعُ الكلماتْ
و تحدثتُ مع الشيء لكي أنقلَ أحزاني
إلى اللاّشيءِ – موصولاً بخيط الكلماتْ
و أنا أعرف أن الشيء مفتاحٌ و لا يَفتَحُ إلا الكلماتْ .

إقْرَعِ البابَ لكي تُوقِنَ أنَّ الكلماتْ
جَسدٌ آخرُ لا يلبس غيرَ الليلِ ، إقْرَعْهُ لكي تُوقِنَ :
ما يحضنُه التاريخُ
يُستنبتُ في العشب
الذي يحيا
بماء الكلماتْ .

تخرجُ الأشياء من أسمائها ، لا أسمّيها و لكن
لُغتي تصنع أعدائي نَسجاً

مـن خيوطٍ غـَزَلَتْها شهوةٌ ،
مِثلَ دُميً -

كلّ أعدائيَ كانوا أصدقائي - غير أنّي
شَطَحَتْ قافلتي
و تَوغلتُ الى أعْلى و أنْأى ،
إنّني أعجزُ أن أمشيَ إلا في جحيم.

تخرج الأشياءُ من أسمائها ،
لا أسمّيها و لكن
لم أقلْ غيرَ الذي قالته أشيائي
في موعديَ الأول في نَـهْرِ الحياةْ
عندما سَمَّيتُ قصّابينَ أروادَ
و كان الوردُ في دجْلةَ عطراً في الفُراتْ
عندما أعطيتُ للريح تَماريني في الصَّفِ
و آثرتُ على النُّزهةِ في ما تَجهرُ الأحرفُ ،
أنْ أصغِي إلى هَمْسِ حَصَاةْ ،

لم أقلْ غيرَ الذي قالَتْهُ أشيائيَ
في رِيًّا أساطيري و أحلامِ يَديْ
و أنا أنْسى و أستغفرُ ما أنساهُ
محمولاً على الموج الذي يهدرُ في غَوْرِيَ مجهولاً خَفِيْ

ُردَّ عنّي نومي الآسرَ نَمْ في مقلتيْ
أيها الشيء الذي أجهدُ كي أدخلُ فيهِ
أيها الشيء الذي أجهد أن أخرج منه . . .

- 6 -

تخرج الأشياءُ من أسمائها ، لا أسمّيها ، و لكن
لم يَرِثْ شيئاً دَمُ الآجُرُّ (لم يَنْسَ المعرّي
أن يقولَ الموتُ مزروعٌ
هو الآخَرُ في الأرْضِ ،
كما يُزْرَعُ وردٌ)

كل شيءٍ يأخذ الدّرْبَ الى صحرائها ، دونَ أن يَتركَ آثاراً / تَقدّمْ
أيّها الشّاعرُ و استسلِمْ لتيهِ القافِلهْ
عبثاً تَضْنَي و تَستَبْسِلُ في رَسْمِ خطاك النّاحِلَهْ .

سالَ الآجرُّ
أن يَفْهَمهُ خلاّقُه /
سالَ الآجرُّ
أن يَسْقِيَهُ إبريقُهُ ...
... لو دَرى الإبريقُ
أن الماءَ خرطومُ سحابٍ ،
لرأى الصخرةَ ماءً
و رأى الموتَ إثاراً
شَدّهُ الكونُ على ثَدي الغُبَارْ
وَ لقالَ : الأشْـأبُ السيّدُ غابٌ

فَـرْعـةُ جَـذْرٌ ، و غَـنْـى :
كاحِلُ الماعز مزمارٌ ، و أذنُ الشّاةِ قَـوْسٌ . . .
و لَـقَالَ : الْـكَلاُ اسْـتَأنَفَ شكواه على المرعى ، و غَـنّى :
فَـرْخُ دُرَاجٍ هُوَ العالَمُ و الصيادُ إِنْـبيقُ بُـخَارْ .

تـخرج الأشياءُ من أسمائها ،
لا أسمّيها ، و لكن
آخُذُ الشيء كما يأخذُ فلاحٌ رغيفاً

و على وجهيَ رؤيا
تَـتقرّى خُطوةَ الوقت ، -
يكونُ الليلُ في عينيَّ ضوءاً
سَكبتْهُ أنجمٌ أخرى على خَطويَ - ضوءاً
أبيضَ الخطوةِ
نَشوانَ ، ينامْ

في سريرٍ أبيضٍ ،
و يكونُ الليل في حَنجرةِ الضّوءِ كلام .

و بعينِ الشيء حَدَقْتُ لكي أشهدَ
أن القَصَبَ المائلَ آهاتٌ
و أن الموتَ للعابر في قافلة المعنى حقولٌ من خَزَامْ .

هكذا أدخلُ باسمِ الحبِ في المَوتِ ،
كما يدخلُ فيَّ الموتُ ،

أوْ باسمِ حياةٍ مُرْجَأةْ

فأرى نَفسي كأنّي مِثلَه – صَخَبٌ مَوّهَ في صَمْتِ شُموعٍ مُطْفَأةْ
و أراه نائماً مِلْءَ سريري ، يَقظاً مِثليَ ، و العالمُ في أهدابهِ
حُلُمٌ يعبرُ في شكلِ امرأةْ .

– 7 –

تخرجُ الأشياء من أسمائها ، –
أ – أن تُحِبَّ الآنَ مفتاحٌ من الحكمة أن تجهلَ من أينَ أتى
ب – ليست الرّيحُ يداً بل رايةٌ
ج – لا يَعيشُ العِطرُ إلا تائِهاً .
د – خُذْ من الانسانِ ما شابَه أهدابَك : نُوراً ،
و من الأشياءِ ما شابَه أحزانَكَ : ناراً .

تخرج الأشياء من أسمائها ، لا أسميها ، و لكن
مِن يَدَيْ نافذتي
يذهبُ الأفقُ الى شُطآنهِ
مَعه تذهبُ أعشاشٌ ، و إبراجُ حنينٍ
مَعه تذهبُ أيامي : هل هذا خريفٌ أم ربيعٌ ؟

شجرُ الزيتونِ أعطى الجَذْعَ لِلْجُدْجُدِ ، و الزيتَ لِنَجْمٍ
لم يزلْ يكتبُ للشاعرِ تاريخَ الأرقْ

و يرى أيامَهُ تهبطُ في تيهِ الورقْ
نَحْوَ . . . / جاءتْ وردةٌ
وَ رَمَتْ زُنّارَها بين يديهْ
و هو ، الآن ، سَحابٌ
شَفٌّ كالضوء ، - يُؤاخي وجههُ
و يغطي مقلتيهْ

. . . مَعهُ تذهبُ أياميَ : هل هذا خريفٌ ، أم ربيعٌ ؟
(إنها شهوة معراجيَ تمحو
سُلمَ اللون ، و تمحو
آيةَ الوقتِ) ، و يمضي
معه دَوّارُ شمسٍ ، و رياحينُ ، وأسرارٌ ، و تَمضي
معه قافِلةُ المعنى / إلى نافذتي
شكتِ الشمسُ طريقي
هكذا أنظرُ منها
و أرى نارَ انكساراتيَ تعلو ،
فكأني لم أعشْ إلا ربيعاً
و كأني لم أكنْ أكثر من رفةِ هدبٍ
و كأني صرتُ شيئاً
عائماً في لجة الضوء الذي يسطع في نافذتي
إغْوِني ، يا شاطئ الضوء و هيئْ ساعديك
خُذْ يدي ، خُذنيَ ، أرجعني اليك .

تخرج الأشياءُ من أسمائها

لا أسمّيها – أقولُ البحرُ كان البحر طفلاً
عندما سافرَ في وجهي و دوّنتُ صداهُ
و قرأتُ الأفقَ . . . / هل أسأل تلك السنبلةْ :
من رآها بذرةً ، أو من رَماها ؟
أم تُرى أطفئُ نارَ المسألةْ ؟

برزخٌ
و التيه مرسومٌ
على كل فضاءٍ

و اليَقينُ
الآنَ
شحاذٌ

و أشيائيَ اختَتنيَ : بابٌ
رَدّني من هِجرة المعنى إليْ
و أرى الكُرسيَّ مهموماً
كَمَنْ يحملُ عنّي كَتفيْ .

(باريس 20 حزيران –
بودابست 14 تموز 1991)

ابراهيم عبدالله غلوم

ارث مشترك ، حلم جامح

[عن التجريب و تداخل الثقافات]

محددات العلاقة بين التجريب وتداخل الثقافات /

في البداية يمكن القول أن أحداً لا يستطيع أن ينكر حقيقة أساسية من حقائق التجريب على المسرح ، و هي الايمان الكامل بأن فكرة المسرح من العمق و الاتساع و الخصوصية بحيث لا يمكن بلوغها أو الأخذ بجوهرها أو ممارستها دون ممارسة الجهد العقلاني المنفتح على مختلف الخبرات الثقافية .وبامكان أي إنسان عادي أن يتساءل : ما هو المسرح ؟ فيكون هذا السؤال بالنسبة له عابراً لا معنى له ، بينما هو عند أي مسرحي يعمل بروح التجريب أبعد و أعمق من السؤال عن معنى الحياة و الموت .. إنه السؤال الجوهري لمجمل ما يعمل و ما يمارس و يفكر ، ومن هنا لا نجد غرابة في أن يسأل التجريبيون من أمثال ستانسلافسكي و جروتوفسكي و بريخت و غيرهم ما هو المسرح ، ثم يقضون تاريخهم المسرحي من أجل الاجابة على هذا السؤال .

ما هو هذا التاريخ المسرحي الذي يفني التجريبي عمره من أجل سؤال ؟ إنه ليس إلا تلك الخبرة الثقافية المتداخلة ، المتراكمة من مشاهدات متصلة ، و من تفاعلات مع كل ما تلتقطه الحواس وما يحتفظ به الذهن ، و ما يتمثله الخيال من

أفكار وصور .البدائي منها و المتوحش الانساني منها و الشيطاني الموضوعي منها و الذاتي البسيط منها و المعقد .. الى آخر ذلك من منظومات الخبرة الثقافية التي لا حصر لها .. و بهذا المعنى فان عقل المجرب و خياله لا يمكن إلا أن يكونا منفتحين ، و التجريبيون لا يتحركون في الفراغ و لا يكررون التجارب إلا من أجل اكتشاف جديد و لا يمارسون مسرحهم الذين يرون دون وعي بما يمارسه الآخرون .. كما لا ينتهون من تجاربهم بشعور حقيقي بالنجاح و احساس نهائي بالوصول ، إنهم ينتهون دوماً الى حالات من الانهيار و الشعور باليأس وعدم القدرة على اشباع الشيء العميق في ذاتهم و هو المسرح .

إن أول ما ينبغي تأكيده - إذن - في سياق تحديد معنى العلاقة بين التجريب و التداخل الثقافي هو عمق فكرة المسرح و خصوصيتها. العمق الذي لا يمكن أن يكتشف له قرار نهائي ، و الذي لا يمكن أن يجعل منه جنساً أدبياً مرتبطاً بشعب معين من الشعوب و لا بثقافة معينة من الثقافات و لا بتقليد ابداعي معين من التقاليد و لا بحدود من التراث و لا بحدود من الجغرافيا و لا بحدود من القواعد أو بحدود من الثورة على القواعد .

أما الخصوصية فتعني انغلاق فكرة المسرح في نطاق تلك الفكرة العميقة بحيث لا يمكن افتراض صلاحية أي لغة أو أي شكل للمسرح ، فللمسرح لغته الخاصة و صوره و أشكاله أيضاً . و هي خصوصية لا تدفع الى الانغلاق أو العزلة كما قد يتوهم ، بل أنها تدفع الى التفتح و الاندفاع و الثورة دائماً ، لأن البحث عن خصوصية فكرة المسرح في نطاق خاص و دائرة خاصة (كالبيئة المحلية المنغلقة مثلاً) عملية غير مجدية ، و تقود الى الانغلاق بالفعل . و نحن نفترض العكس تماماً ، و هو أن اكتشاف عمق فكرة المسرح أو خصوصيتها يشترط التداخل مع الخبرة الثقافية العقلانية . فما عمق الفكرة إلا منبع حقيقي للخصوصية ، و المسرح الحقيقي هو المسرح الذي لم نكتشفه بعد .. الجذوة التي لا يطفؤها الاكتشاف .

لقد كان ستانسلافسكي يشعر ، و بكثير من الاحباط ، و بعد تجاربه الطويلة الدؤوبة ، أن الفن الحقيقي الذي يبشر به لا يستطيع الاخلاص له إلا قلة قليلة و خاصة جداً و لم يكن ذلك إلا الشعور الحقيقي الذي اعترى موقف التجريبيين جميعهم كلما اقتربوا أكثر من تلك الجذوة الملتهبة .

إن اتساع فكرة المسرح وانفتاحها الأبدي على عمق مجهول لا يمكن له إلا

أن يشترط في من يمارس خبرة الاتصال بها انفتاحاً ثقافياً لا حدود له ، الانفتاح الذي لابد أن يبرهن على عقلانيته حتى مع حالات التعلق بفكرة حالمة أو جامحة أو مجنونة حول معنى المسرح . ولا أعني بالمعنى العقلاني للعلاقة بين التجريب و الانفتاح الثقافي إلا أن يستبق المسرحي تجريبه باقرار مبدأي هو أن المسرح إرث مشترك لكل الثقافات و أن ثقافات الشعوب على الرغم من اختلافها وتنافرها لا يمكن إلا أن تكون إرثاً طبيعياً يعمل على تشكيل المعنى الحقيقي للمسرح .

التجريب على المسرح ماضياً أو حاضراً ، سواء كان بمعنى الاختراق لقانون ثابت أو بمعنى الاكتشاف لقانون جديد أو بمعنى وضع المعالم و تأصيل الأصول لا يكون إلا لأصحاب خبرة تتسم بتكوين ثقافي مفتوح ، بل أنه ليس من المبالغة القول أن هذه الخبرة لا يمكن لها أن تضرب في مجال التجريب دون أن تتهيأ لها الفرص الكاملة للتداخل مع الخبرات الثقافية الأخرى و إن كانت هذه الخبرات بعيدة أحياناً عن أشكال المسرح كالديانات و ثقافة الشعوب البدائية من خرافات و أساطير وتقاليد و طقوس و رقص و غناء ....الخ .. و كذا الأمر مع خبرات الفنون الأخرى من شعر و رواية و تشكيل و موسيقى .. إنها حقول ثقافية مشرعة لخيال التجريب طالما استلهم منها فنانو المسرح أعمالاً مثيرة للجدل أو استنتجوا أفكاراً تذهب نحو الاستجابة لنداء ذلك الشيء العميق : المسرح .

و يذكرنا ذلك بأمثلة كثيرة لعل أكثرها دهشة مثال أنتونان آرتو حين ترك لخياله التنبوئي أن يكتشف من مجرد النظر في لوحة تشكيلية لرسام بدائي ما يجب أن يكون عليه المعنى الحقيقي للمسرح . يقول : " توجد في متحف اللوفر لوحة رسمها رسام بدائي معروف أو غير معروف .. لا أدري .. يدعى هذا الرسام لوكاس فان دن ليدن و رأيي أنه يجعل الأربعمائة أو الخمسمائة السنة التي جاءت من بعده و كأنها لم تكن في عالم الرسم .. أطلق ذلك الرسام على اللوحة اسم لوط وبناته .. و هذه اللوحة مثال غريب للاستنتاجات الصوفية التي يمكن أن تستخلص منها قوتها التأثيرية واضحة جلية على أية حال حتى من بعيد .. و تسترعي تلك القوة الذهن بنوع من الانسجام البصري الصاعق،أعني أن حدتها تؤثر تأثيراً كاملاً و تتجمع في قطرة واحدة حتى قبل أن يرى المرء بم يتعلق الأمر ، يشعرا أن شيئاً هائلاً يحدث هنا ، شيئا تنفعل له العين والأذن في آن واحد .. لقد تركزت هنا فيما يبدو دراما ذات أهمية ذهنية

قصوى . "

و يمضي في استبصاره الدرامي العنيف لمعنى المسرح من خلال اللوحة المذكورة الى أن يصل الى القول ، و كأنه المسحور بنداء من داخله لا من اللوحة فحسب : " هذه اللوحة هي ما يجب أن يكون عليه المسرح إذا عرف كيف يتكلم اللغة الخاصة به "و يعني بها اللغة الفيزيقية التي لا تستطيع ألفاظ اللغة أن تعبر عن امكانياتها الشعرية .

أن المثال السابق يؤكد أن حساسية التجريب بوصفها الفعل الباحث عن المعنى الحقيقي ،و العميق للمسرح لا يمكن التنبوء بارهاصاتها .. إنها عنصر كيميائي يبحث عن عنصر آخر يتحد معه ليكون مركباً جديداً . هذا العنصر الآخر ليس إلا الخبرة الثقافية المفتوحة التي تشكل حصراً مرجعياً من المخيلة لدرجة ستبدو فيها كل الأشياء حتى المناظر الطبيعية ذات قدرة على التقاطع مع فعل الحساسية التجريبية ، و هو ما نلمسه بوضوح في قرائتنا لسيرة من يمتلك هذه الحساسية بالفعل . السيرة التي تجعله أمامنا مسكوناً بما صنعته الخبرة الثقافية في داخله من اشباع للسمع و البصر و العقل .

و على هذا النحو فان تداخل الثقافات في الخبرة الفنية لم يرتبط كل هذا الارتباط بحساسية التجريب المسرحي إلا لأنها لا تختلف عن أي حساسية تجريبية أخرى تستهدف بلوغ الفعل العقلاني . فالتجريب بحكم ما يستدعيه من ثقافات متداخلة يعني بالضرورة عدم الذهاب الى التجديف في الفراغ . إنها استجابة حقيقية لضرورة التأسيس من حيث انتهى الآخرون ، و لتداعيات الثقافة الانسانية بفضائها الرحب ، الذي تجد فيه حساسية المبدع المناخ الطبيعي للاتحاد مع حاجاتها . وللتفجير في طاقاتها الى حد الاكتشاف .

و تقود الملاحظات السابقة الى امكانية أن نقرر حقيقة أساسية أخرى في تحديد معنى العلاقة بين التجريب و التداخل الثقافي . و هي أن التجريب في المسرح إنما يعني الفعل المسرحي للحرية و العقلانية .. فكما أن عمق فكرة المسرح و ضرورة الخبرة الثقافية المنفتحة عنصران ديناميان في تحديد العلاقة بين التجريب و الثقافة ، فان الحرية التي يمنحها فعل التجريب عنصر دينامي آخر لسبب غاية في البساطة و هو أن حرية المبدع المجرب مساحة و أفقاً أعمق و أبعد من أن تشكلها عناصر الثقافة المحلية أو القومية المحدودة . فعقل المجرب لا يرى الى الثقافة في زمن كان على ما كان عليه ، و إنما يرى إليه في زمن ما سيكون

عليه أو ما ينبغي أن يكون عليه .. و لهذا فقد أساء كثيرون فهم أفكار التجريب على المسرح بحيث وصموها بالتعالي و نسبوا اليها احتقار الثقافات المحلية في حين أن المسألة لا تعدو أن تكون على نحو ما ذكرنا من أن العقل التجريبي متحرر مسكون بحس الاكتشاف و الاتحاد مع أشكال ثقافية لا تقل حرية عن حريته ، و من هنا كان من البدهي أن يلغى هذا العقل الفروق العرقية و القومية و أن يقف ضد أشكال التمييز العنصري و أن ينتصر لثقافة الشعوب الفقيرة والبدائية .. و ألا يجد امكانية اكتشاف لغة المسرح الخاصة أو شكله في تكنولوجيا ثقافة الغرب بقدر ما يجدها في ثقافة الشعوب المعزولة .

و أيا ما كان الأمر فان فرصة قيام عمل تجريبي في ثقافة محلية معزولة و متخلفة غير قادرة على الاحتكاك و التداخل مع الثقافات الأخرى مسألة غير ممكنة على الاطلاق فالتجريب عمل لا يستهدف تطوير ثقافة محلية و إنما يستهدف اكتشاف الطريق أو المنهج الذي يكتشف بواسطته المعنى العميق للمسرح . و من هنا فان خصوصية التجريب تتمثل في كونه عملاً انسانياً خلاقاً يضع منهجه أو حتى حلمه في سياق التطبيق العملي لدى أي ثقافة من الثقافات .. و مثلما يكون اكتشاف هذا المنهج أو الحلم عملاً تجريبياً فان اكتشاف امكانية تطبيقه في أي مكان عمل تجريبي هو الآخر . و في كل الأحوال لا يكتمل أفق التجريب إلا بمخيلة تحوّل الحلم منهجاً ضالعاً في العقلانية و تستعيد خبرة الحواس أشكالاً ورؤى تفتح لتلك المخيلة الطريق للانغماس في الحلم/ المنهج أكثر وأعمق كلما أغشت الثقافة المحلية الظلام و القمع حول مخيلة التجريب .

و من الطبيعي أن لا تكون الثقافة المحلية المغلقة بيئة صالحة للعقل التجريبي سواء في المسرح أو في غيره فهي ترتبط بمنظومات من القيم قد تتناقض مع روح التجريب من تقاليد أو عصبيات أو غياب للحرية و الفردية دون أن يعني ذلك تجريد الثقافة المحلية من امكانية الارتهان بعمل التجريب .. إنها تكون كذلك في حال العزلة التامة فقط ، أما حين تكون في نطاق الاكتشاف وتندمج في سياق عمليات التداخل بين الثقافات فانها حينئذ تتحول الى جزء من فضاء خبرة التجريب . إن العقلانية و الحرية الفردية – مثلاً – شروط ترتهن بالعمل التجريبي من الداخل و ليس من الضروري أن ترتهن بمحيطه الاجتماعي بمعنى أنها – أي تلك الشروط – أشواقه وأسئلته وجدليته المستمره التي تجعل التجريب عملا لا يستقيم الا بعد أن يصبح الواقع حقيقة ميتة ، وتفاصيله بليدة

وجاهزة .

و بهذا المعنى قد نجد الفعل العقلاني في التجريب نشطاً في مجتمعات تتحكم فيها سلطة مركزية أكثر مما نجده في المجتمعات الليبرالية .. الأمر الذي يعني أن الشرط الديمقراطي في فعل التجريب إنما يرتهن بوعي المبدع أولا وأخيراً . و قد تنشأ البرلمانات و تقر الدساتير و قد يرتفع صوت الدعوة الى الديمقراطية ، لكن كل ذلك لا يعني العمل الحقيقي للديمقراطية في الفعل العقلاني للتجريب في الثقافة و المسرح بوجه خاص ، و إنما قد يعني أنه مجرد شعار أجوف .. في حين أن ارتهان العمل التجريبي بالشرط الديمقراطي مسألة لا تدل عليها الشعارات البراقة ، و إنما تدل عليها الممارسة الخلاقة لفعل العقل بأدواته ومناهجه المرتكزة على نشاط الخبرة الثقافية .

المسرح العربي / تجريب وسط ثقافة ناكصة /

يقر التجريبيون بمايأخذون أو يتأثرون به من ثقافات الشعوب و هو إقرار يعكس ما يشترطه الفعل في أي منهج تجريبي يقع على المسرح . فلا يخفي ميبرهولد تأثره العميق بالمسرح الصيني و الياباني بل أنه يصرح باستخدام طريقة مسرح الكابوكي أو مسرح كاناتالي الراقص في اجتذاب المتفرج عن طريق عمل الخيال .. و يعترف جروتوفسكي بتأثير ستانسلافسكي وميبرهولد وراقص الكاتالاكي و المسرح الصيني والياباني أما أفرينوف فقد أعاد اخراج مسرحيات المعجزات في العصور الوسطى و دفع معاصره ايفانوف للعودة أيضاً الى مسرحيات الأسرار . و يأخذ جاك كوبو من مسرح الكابوكي و يدرب الممثلين على مسرحيات النو اليابانية و مهارات التلقائية في الكوميدي ديلاتي . ويتعرف أرتو على رقص جزيرة بالي و الرقص الأفريقي فلا يغادره ذلك في جميع أعماله و كتاباته .. و يستعير ماكس رينهارت من تكنيك السيرك والمسرح الصيني و الياباني .. و يقترن انجاز بيتر بروك في المسرح برحلته المدهشة الى أفريقيا ، كل ذلك شاهد على ما يجري في المسرح التجريبي العالمي من تفاعل وتداخل بين ثقافات ظلت الحقب التاريخية الماضية تسدل بينها جدار العزلة والقطيعة فالشرق لم يعد شرقاً و الغرب لم يعد غرباً وسط البيئة الفاعلة بعقل التجريب . كما لم يعد من المهم ما إذا كان أصل الدراما شرقياً أم غربياً طالما أن

التجريب فعل يذهب نحو كل الثقافات .

و تتناقض الصورة السابقة مع راهن التجريب في المسرح العربي فالذين يجربون بمنهج بريخت و الذين يلفقون عدة مناهج في آن واحد و الذين يستمدون صورة من هنا و فكرة من هناك يتوارون وراء شعار كاذب يسمى التجريب ليس لشيئ سوى أن هناك حقيقة غاية في المرارة و الأسى هي أن غالبية من مارس التجريب في المسرح العربي من كتاب و مخرجين لم يخرج بعد من دائرة الازدواجية التقليدية السائدة في الثقافة العربية أعني تكوينهم المزدوج بين إطار مرجعي عربي ماضوي و إطار مرجعي أوروبي تهيمن عليه روح التحديث و هو ما عبرت عنه مشكلة الأصالة و المعاصرة في الفكر العربي خلال السنوات الماضية .. و أزعم أن ازدواجية من هذا القبيل لا تتفق مع العقل التجريبي على المسرح .. لأن التجريب انحياز خالص لمعنى المسرح و تنحية مطلقة لأي انحياز ايديولوجي أو عرقي أو اقليمي مسبق .. و هذه حقيقة تعكس أزمة التجريب في المسرح العربي لأنها جعلت المسرحيين أشبه بمن يحمل شعارات التحديث وسط محيط ثقافي يعاني من التخلف و التبعية . إنهم يستلهمون شعار التجريب من مدارس مختلفة في نفس الوقت الذي يحملون شعارت الهوية العربية و الأصالة مع شعارات التغيير السياسي و الاجتماعي .

لقد انعكست ثنائية الاطار المرجعي مع ما تفاعل معها من مواقف متناقضة في مجمل الخطاب المسرحي المسمى بالتجريب منذ فترة الستينات و حتى الآن ، و لم يكن التجريبيون إلا كتاب ايديولوجيون ترتفع في نصوصهم حرارة الخطاب السياسي . لم يكونوا يحلمون بمعنى معين للمسرح كعادة التجريبيين و إنما كانوا يحلمون بالتغيير السياسي . و القارئ لنصوص أمثال سعد الله ونوس وعزالدين المدني و نجيب سرور و غيرهم يمكن أن يكتشف ذلك بسهولة ، فأدوات منهج التجريب المسرحي مستعارة من المسرح الملحمي أو غيره ، لكنها ألبست موضوعات البحث عن الحرية و العدالة و نقد فساد الأنظمة العربية .

و لم يكن الخطاب السياسي المتأجج في الستينات هو الذي خلق بيئة ثقافية ناكصة لما يسمى بالتجريب المسرحي حينئذ ، وإنما شعارات الواقعية التي انتقلت عدواها من الرواية و الشعر و التشكيل الى المسرح ، والتي حددت وظيفة أساسية يلتزم بها المسرح تتلخص في أن يعالج جوهر مشكلات المجتمع ، بحيث

باتت مهمة المسرح أن يرى الى كل شيء و يطرح المشكلات التي هي بحجم المجتمع بأسره ، و إلا فانه متهم بالرجعية و السطحية ، و باختصار لقد أصبحت المسرحية أمام ضرورة أن تقول كل شيئ عن المجتمع و التغيير ساعة عرضها .. وكان ذلك مفتاح نجاحها عند النقد الايديولوجي المواكب آنذاك .

و لكي لا يكون ما أذهب اليه محض أحكام عامة أرى امكانية تحديد ثلاث مظاهر أساسية تعكس سلطة الخطاب السياسي / الايدويولوجي قبل أن تعكس امكانية البحث التجريبي عن معنى للمسرح .. كما أنها تلخص بنية المسرح العربي المتوجه الى التجريب و تمظهره عند اشكالية البحث عن هويته التي ستنكس بأغلب نوايا التجريب كما سنرى .

أولا ،/ سلطة الأنماط ،

و الأنماط التي أعنيها هي الأنماط بجوهرها الشامل و الذي نراه في طريقة بناء الشخصيات و الأفكار و الأساليب و المعالجات و الحلول التي يقتضيها الأخذ بمنطق الأشياء .. فهي إذن .. صيغة لنظام ثابت لا يمكن تميزها مستقلة عن المنطق أو الحتمية السائدة . و قد سيطرت سيطرة غريبة على مجمل الخطاب المسرحي حتى في طلائعه التجريبية ، و عبرت عن خلل عميق في بنية هذا الخطاب من جهة و في بنية المجتمع من جهة أخرى .. فمن جهة دمرت خيال النص والعرض وأخضعت المخرج و الممثل لمنطقها الثابت الجاهز كما أحكمت ربط العمل المسرحي بالحتمية السائدة في الواقع العربي و بضروراتها غير القابلة للتغيير كما تراءت للكاتب و المخرج و الممثل على حد سواء .

و من جهة أخرى عبرت الأنماط بوعي أو بغير وعي عن الخلل الجوهري في المجتمع العربي و هو غياب الديمقراطية ، و أنها لم تكن أكثر من شعار يدعيه الجميع دون أن يمارسه أحد . فالأنماط صيغة فضحت صانعيها لأنها جعلتهم ينظرون أمامنا الى عالم الشخوص و الأفكار و القيم من زاوية واحدة و منطق أيديولوجي أصم .

و من وجهيّ سلطة الأنماط نرى إليها ، لا من خلال نفوذها في تاريخ المسرح العربي منذ بداياته و حتى الآن ، و إنما من خلال تسللها في أعمال مؤثرة في راهن التجريب ، من مثل سعد الله ونوس و عز الدين المدني و صلاح عبدالصبور و نجيب سرور . فنجد أنها قد انتزعتهم من مهمة البحث عن جوهر

المسرح ، و ألقت بهم في ضجيج الموضوعات و قضايا الايديولوجيا ، و هو ماجعل كتاباتهم تشكل المفارقة التالية :

الأخذ الجزئي من منهج التجريب فيما يعنيه من تحرر الشكل ، ثم التماهي في سلطة الأنماط، و هي سلطة مغلقة تحول دون نشاط الخبرة الثقافية المفتوحة التي يشترطها العقل التجريبي .

ثانيا / الممثل مكتوبا .

إنها ظاهرة تستدعي الانتباه حقاً ، فمعظم التجريبيين في المسرح العربي كتاب نصوص و ليسوا مخرجين أو ممثلين .. و قد ظل كاتب النص الركن المتمكن في مسرحنا العربي و الذي يكون المسرح من خلاله أو لا يكون . و هذا ما يشخص خلل الحالة التجريبية المنغلقة .. فبينما كان راهن التجريب في المسرح العالمي يذهب الى جعل الممثل مركزاً للفعل المسرحي تتحرك حوله العناصر الأخرى ، لا من أجل أن تنفصل كعناصر مستقلة ، وإنما من أجل أن تشكل بؤراً لردود فعل الممثل ، كان راهن المسرح العربي ، تقليدياً أم تجريبياً ، يذهب أول ما يذهب الى النص ، ومن هنا تركزت التجربة حول كاتب لا يتصل عيانياً بالخشبة و إنما يفترضها أو يتخيلها .. و انغلقت من ثم في حدود خبرة هذا الكاتب ، كما حوصرت خبرة هذا الكاتب بسلطات الأنماط و الايدويولوجياوالكلمة ... الخ . و تمحورت ثقافياً في محصلة المؤثرات التي يختلسها تارة و يتلقاها في طرقات الخبرة المحاصرة تارة أخرى .

لقد ظل الكاتب المسرحي هو المخرج و هو الممثل و هو العرض في مجمله .. ربما كسر المخرج أحياناً هذه القاعدة بعد أن تداخلت شخصيته بقوة مع هموم التجريب في السنوات الأخيرة ، لكن الممثل ظل عنصراً لا يكتبه إلا النص و لا يخطط له إلا مخرج منقسم في أحسن الأحوال بين الاخلاص لسلطته والاخلاص لسلطة النص ، ومن ثم لم يكن الممثل في حاجة للدخول في تجربة المختبرات المسرحية ، فالذين يدخلون هذه التجربة و بمنهج تجريبي واضح قلائل لا نكاد نعرفهم ، أما الممثل السائد حتى فيما يسمى بالتجريب فهو الذي لا يخرج إلا من مختبر النص و الفارق بين مختبر الممثل و مختبر النص كبير جداً ، فالأول تخطيط منهجي لكيفية استبطان الخبرة الثقافية المفتوحة في خطاب تمثيلي والثاني تخطيط قد يكون منهجياً ، و لكن في قفص الكلام .

ثالثا / سلطة الكلمة

يرث المسرح العربي هذه السلطة من سلطة النص ، و في الظاهرة السابقة كان وجود النص يلغي وجود الممثل . أما هنا فان النص يعني الوجود الكامل للكلمة ، و من هنا ينفجر عصب آخر لأزمة العلاقة بين التجريب و تداخل الثقافات في المسرح العربي . فقد ظل المعوّل الأساسي في النص على اللغة الأدبية ، و لم يكتشف المسرح العربي لغته الخاصة به إلا في حالات نادرة جداً ، بل لقد تداخلت فيه لغة الشعر و القصة والانشاء ، و تزخر نصوص المسرح العربي (التجريبي منها بوجه خاص) - إن صحت عليه هذه التسمية - بجزء كبير من الكلام الذي لا تصح عليه إلا صفة الثرثرة ، و في أحسن الأحوال فان النص المسرحي العربي معنيٌ باللغة على نحو موضوعي يمكن أن نجده في أي كلام آخر ، يقع في رواية أو قصة قصيرة . و هي عناية ذات إطار مرجعي قومي ينطلق من ضرورة الاحتفاء بالفصحى أو بالعامية أيضاً ، و بالخبرة الثقافية المكونة لهما دون النظر في أن للمسرح لغة ليست هي الفصحى و ليست هي العامية ، و إنما هي لغة يحددها إيقاع المعنى الذي نكتشفه للمسرح .. و تضبطها حدود علاقة حساسية الممثل مع ذلك المعنى .

إن سلطة الكلمة في نصوص التجريب المسرحي استجابة طبيعية لسلطة الايديولوجيا و لارتفاع صوت الخطاب السياسي . و هي مؤشر كبير على أن هذه النصوص تنغلق على ذاتها . لأن العناية باللغة الأدبية فحسب فوق خشبة المسرح تضليل ، إنها بحث في اتجاه واحد ، تماماً كما كانت الأنماط نظراً من زاوية واحدة و كما كانت كتابة الممثل في النص تعني تحشيداً لعنصر واحد . و كل ذلك يعني أن المسرح العربي لم يتمكن من عقلنة الأنماط أولاً .. ثم اللغة ثم تجربة الممثل (بواسطة المختبرات المنهجية)

إن عقلنة المحاور الثلاثة الأنماط و اللغة و الممثل تهيئ مناخاً ملائماً لتنحية المشكلات الأساسية أمام العمل التجريبي الخلاق ، لأنها تعني بالضرورة عملاً للعقل المنفتح الذي لا تستطيع المكونات الثقافية المنغلقة للأنماط و اللغةولا مكونات الواقع الطبيعي الذي يحاكيه الممثل أن تحول دون تداخله مع الثقافات الأخرى ، سواء كان ينتمي اليها انتماء قومياً أو انتماء انسانياً .

و بامكاننا بعد ذلك أن نطرح سؤلاً هاماً في سياق علاقة التجريب بالثقافات في مسرحنا العربي ، و هو من أين يأتي التكوين اللاعقلاني للأنماط

و الممثل ؟ التكوين الذي جعل التجريب عندنا شعاراً كاذباً .

إنه يأتي من الذهاب الى التراث بحثاً عن هوية عربية للمسرح في العربي دون مصاحبة عقلانية .. هذه اشكاليتنا . لقد كان خلق مسرح بديلاً تجريبياً استلهمه مسرحيونا من مدارس مسرحية تجريبية أوروبية في نفس الفترة التي كانت فيها الثقافة العربية مشغولة بالتوفيق بين الأصالة والمعاصرة . و لكن هذا الاستلهام لم يكن مؤقتاً ، بل لقد كان أحد مصاحبات الحقبة التاريخية الماضية (العقود الثلاثة الأخيرة) .. و هي حقبة سيطر فيها خطاب ايديولوجي قومي منغلق لم تزده بعض تطبيقاته العملية إلا انغلاقاومركزية ، كما أنه لم يستطع حتى في تطبيقاته الثورية أن يحدث تغييراً جذرياً في النظام الاجتماعي . و من هنا فان عزلة هذا المشروع القومي وعدم مرونته و افتقاره الى الديمقراطية ، و أخذه الجزئي من الاشتراكية والليبرالية .. كل ذلك عوامل عززت التوغل نحو التراث ، و البحث في الماضي التقليدي اثباتاً لامكانيات الذات القومية و الثورية .

و نرى الآن أن اثبات الهوية العربية على المسرح مسألة تتناقض مع فعل التجريب ، لأن العقل التجريبي يفترض الغاء حواجز الهوية ، و لا يرى الى العمل المسرحي التجريبي بوصف هويته القومية ، و إنما يرى اليه بوصف هويته الابداعية و المنهجية ، كما أن الهويات القومية لا تحتاج الى إثبات بوسائط مسرحية لأن الثقافة القومية لأي مجتمع هي المستودع الخصب لمثل هذا الاثبات . و لكن كل ما هنالك أن ثقافتنا العربية قد حفلت بسلسلة من أعمال اثبات الذات القومية على مختلف الأصعدة . فكلما وجد المثقفون إنجازاً أو كشفاً علمياً بحثوا عن جذوره في التراث العربي .. و قد كانت فكرة الربط بين المسرح و التراث إحدى مشاغل التجريبية الأوربية عند طلائعها الأولى التي وجدت في تراث الشعوب ، و خاصة التراث الشرقي من الصور و العادات و الطقوس مايثير الدهشة ، و تلقف المسرحيون العرب هذه الفكرة و استهلكوها الى درجة الفثاثة ،. و أغنوا بها خطابهم الأيديولوجي / القومي أساساً .

إن أسوأ ما في اشكالية تحديث المسرح بواسطة التراث ، هو دلالته الظاهرة عى الانغلاق و افتراضه الأجوف لمركزية الثقافة العربية في جميع الأشكال الابداعية مسرحاً و رواية ، و استصحابه المستمر لمظاهر الانكفاء والتماهي كما تمثلت في سلطة الأنماط و اللغة و الحتمية السائدة . و على الرغم

من أن الكم المسرحي الذي يرثه مسرحنا العربي من جراء بحث التراث على المسرح كبير جداً ، و يفوق معدلات نفس الاتجاه في أي حركة مسرحية أخرى ، إلا أنه لم يصنع لنا مسرحاً عربي الهوية كما ذهب الذاهبون الى ذلك لسببين بسيطين :

الأول : أنه كمٌّ مسرحي عنيّ بتفسير التراث و ليس بالبحث عن معنى المسرح .

والثاني : الجفوة القائمة بين التجريب و الانحياز الى الهوية القومية.

و خلاصة تصورنا العام حول هذه القضية هو أن ما يحققه البحث المسرحي في التراث باسم التجريب لم يكن شيئاً يرتقى به الى مستوى العقل التجريبي . و جماع ما حققه يمكن اجماله في نتيجتين تؤكدان صلة هذه القضية بسياق الخطاب السياسي السائد في الثقافة العربية.

الأولى : اكتشافها لمصدر أساسي من مصادر تشكيل المضامين ذات النبرة السياسية الحادة ، و التي جُعلت على الدوام - بديلاً عن تناول مضامين واقعية مباشرة .

الثانية : مسرحتها للتراث و اثباتها للوحدةالمتصلة بينه و بين المسرح ، وتشير النتيجة الأولى الى أن التراث و المسرح يقعان على هامش اهتمام مثل هذا البحث التجريبي بسبب سلطة المضمون الأدبي و استهلاك تكنيك الاسقاط السياسي ، أما الثانية فتحصيل حاصل .. لأن مسرحة التراث ليست فعلاً تجريبياً ما لم يرتبط بمنهج عقلاني نكتشف بواسطته حساسية مسرحية جديدة ، ما كنا لنكتشفها أصلاً لولا استخدام هذا المنهج في بحث التراث .

خلاصة ، امكانيات التأسيس التجريبي /

لم يكن النقد السابق لواقع التجريب في المسرح العربي إلا من أجل فحص امكانية اساسية للنظر في مستقبل العمل المسرحي التجريبي ، و أول إمكانيات هذا النظر هو التأسيس لتكوين عقل تجريبي بعيداً عن سلطة أية أيديولوجيا أو سلطة أية هوية قومية و ثقافية ، فالأيديولوجيا في التجريب المسرحي إنما هي فكرة المسرح ، و الهوية إنما هي خصوصية المسرح و انغلاقه عند تلك الحدود التي لا يكتشفها إلا مسرحي ينتمي إنتماءاً عقلياً أو روحياً الى المسرح ، بحيث لا يمكن لأية أيديولوجية أو أي هوية أخرى ينتمي إليها أو أي

طموحات فردية أن تبدد جزءاً يسيراً من مشاغل انتمائه الى المسرح . فكما ينصرف العالم المجرب نحو أدواته وأعماله المختبرية متناسياً كل ما حوله من متطلبات الحياة المادية الاستهلاكية فان المسرحي المجرب لا يختلف عن ذلك أبداً ، ففيه يتمثل نموذج لفعل عقلاني تستبد به الرغبة في الاكتشاف و يستفزه الافتراض و يستغرقه الهلاس المسرحي في كل ما يعقل أو يحس أو يبصر من أجل بلوغ المعنى الحقيقي للمسرح أو الاتحاد مع خصوصيته المنغلقه .

إن التأسيس التجريبي للمسرح العربي بمعناه العقلي الشامل منهجاً أو أداة هو الاستبصار الحقيقي لمسرح جديد يمكن له أن يصاحب المتغيرات الجديدة في العالم دون أن يكتشف في يوم من الأيام أن بينه و بين الغد هوة عميقة لا قرار لها كما هو حال المسرح العربي الراهن ، الذي لا يزال أما تابعاً لأدوات الآخرين أو منغلقاً عند هويته الثقافية ، فليست التبعية المطلقة لثقافة أوروبية مؤشر انفتاح على الثقافة العالمية تماماً كما أن استلهام الثقافة المحلية وحدها تأصيلاً لامكانياتها دون امكانيات ثقافة الشعوب الأخرى مؤشر هو الآخر على أن كل ما أنجزه المسرح العربي في مثل هذا الاتجاه لا يزال محاطاً بعزلة كبيرة لا تدمجه مع الثقافة العالمية .

و لعل من المفارقات الملفتة للنظر حقاً أن يستلهم الأوربيون من التراث العربي و الشرقي ما يصقل عالمهم الدرامي و ما يؤسس لهم أدوات و مناهج مسرحية جديدة من أجل تأسيس مفهوم شامل للمسرح ، بينما يأتي المسرحيون في وطننا العربي مستلهمين ذات التراث من أجل تأصيل دراما عربية لا غير ،، إنها مفارقة تذهب بنا الى ضرورة الاندماج مع مختلف ثقافات الشعوب على الأرض ، لأن الدراما موجودة في جميع هذه الثقافات دون استثناء كما أثبتت ذلك الكثير من البحوث التجريبية في المسرح المعاصر .

و لا يشترط التأسيس التجريبي للمسرح العربي مجرد التداخل مع ثقافات الشعوب، و بصورة مطلقة و إنما يشترط ذلك بمصاحبة عقلانية ومنهجية و إبداعية . وهي مصاحبة لا تجعل التجريب مجرد بحث في الثقافة الفلكورية لدى الشعوب بقدر ما تجعل منه حساسية ابداعية لا يمتلكها إلا قلائل فالعقل التجريبي المنهجي الذي يمتلك هذه الحساسية هو وحده القادر على استفزاز الخبرة الثقافية و التحول خلالها من الشتات الى الاصطفاء و من الخبرة الى الافتراض من العاينة الى التمثل و الممارسة .

و هناك امكانية أخرى لا تقل خطورة عما ذكرت ينفتح عليها التأسيس التجريبي للمسرح العربي ، و هي الانفتاح على ثورة الامكانيات البصرية وتكنلوجية الصورة ، و لقد مضت المسرحية العربية خلال عقود طويلة مع التقليد السائد بأن المسرح نص مكتوب أولاً و أخيراً ، و لم تستطع صعود عتبة التجريب إلا بعد ادخال الكلمة في مختبرات التمثيل .. هنا بدأت المحاولات الأولى والحقيقية من أجل عقلنة " النص " . لكن هذه المحاولات لا يمكن لها أن تتم عن طريق مختبرات محدودة من الناحية المنهجية و الابداعية و متعثرة من الناحية العملية و المادية .. لابد إذن من مصاحبة ذلك بعمليات تجريبية هائلة قوامها عقلنة الكلمة بواسطة الصورة و الحركة . فالكلمة على المسرح روح مضللة، بلاغة لا يمكن عقلنتها طالما هي معزولة عن تكنلوجيا الصورة . و بسبب ذلك لابد من تأسيس بصري يثور على سلطة النص المسرحي و يقوض هيمنتها الأبدية . ونرى في بعض تجارب المخرجين العرب الأخيرة ما يبشر بهذه الامكانية فعلاً ، وخاصة تجربة المخرج العراقي صلاح القصب في مسرحية " عزلة في الكريستال ".

إ ن اهتمام التجريب في المسرح العالمي بتقنيات الممثل و تقنيات التشكيل و الحركة الصامتة (البانتوميم) والصورة و نحو ذلك ، يؤكد على أن التجريب بوصفه منهجاً و أداة ابداعية إنما يعول في اكتشاف الفكرة العميقة للمسرح على البصريات لا على النص المكتوب . و لذا فان العرض المسرحي لن يكون تجريبياً طالما كان تنفيذاً لنص أدبي مهما كانت جرأة هذا النص على القواعد ، بينما يكفي المخرج أن يحول نصاً مكتوباً الى عرض بصري ، ليجعلنا بذلك أمام لغة خاصة لا تكتنز بمعنى المسرح فحسب ، بل تكتنز بمعنى العقلانية والحرية أيضاً ، رغم تنحية صفة النص عنها تماماً .

---

(1) أنتونان أرتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة د. سامية أسعد . ص 26 .

(2) ليس مبالغة أن نقرر المثال التالي : و هو أن مصدر اكتشاف قالب المسرح اليوناني الدائري إنما هو في مشاهد الطبيعة التي تبدو للرائي في دوائر غير مكتملة تهبط بين المرتفعات الى السهول بتدرج منتظم ، و إذا شئنا مثالاً أقرب الى التناول فهو في مسرحية مهاجر بريسبان لجورج شحادة ، المسرحية التي يعتمد شكلها اعتماداً جوهرياً على سحرمناظر القرية الايطالية .

* التجريب و تداخل الثقافات ، ورقة مقدمة للندوة الفكرية حول التجريب والمتغيرات العالمية في مهرجان القاهرة الدولي الثالث للمسرح التجريبي .

مارتن ايسلن

المتفرج مطوقا بالحدث

تغيرت أفكار آرتو عن المسرح وتطورت كثيراً خلال حياته. لكنه، منذ بداية إنخراطه النشط في هذا المجال، كان مؤمناً متطرفاً برسالة المسرح، وبقدرتها على تغيير المجتمع والانسان والعالم، وبإمكانياتها الثورية وقوتها التحريرية. لقد نظر بإزدراء الى الرأي القائل أن المسرح ما هو إلاّ مكان للتسليه **«هناك من يذهب الى المسرح كما لو كان ذاهباً الى مبغى»**. هكذا بدأ مقاله لصحيفة مرسيلية في الفترة التي كان يعمل خلالها مع دولين. يستطرد آرتو في نفس المقال: **«.. من الجائز القول بوجود نوعين مختلفين من المسرح في هذه المرحلة: مسرح غير شرعي، ساذج ومزيف، يرتاده برجوازيون، وعسكريون، وإقطاعيون، وأصحاب حوانيت، وتجارنبيذ، ومعلمو رسم، ومغامرون، وعاهرات، وحائزون على جائزة روما. ذلك هو المسرح الذي يقام في ساكاغيتري على البولفار، وعلى خشبة مسرح الكوميدي فرانسيز. ومسرح آخر بالكاد يجد سقفا يظله، بيد أنه هو المسرح الذى ينظر اليه بإعتباره انجازاً لأنقى طموحات الجنس البشري»**.

كان آرتو بموقفه هذا إنما ينتمي إلى تيار الحركة التي نشأت لاحياء المسرح وتجديده، والتي جاءت كرد فعل لاتجاه المسرح في منتصف القرن التاسع عشر نحو المسرحيات الميلو دراميه الرخيصه والتسالي الفجة. لقد قاد هذه الحركة أشخاص من أمثال **إبسن، ستريندبرج، . شو، دون مينينجن، نيتشه، ريتشارد فاغنر، أدولف آبيا، غوردون كريغ، ماكس رينهارث، ستانيسلافكى، ومن فرنسا؛ أنطوان، لوغنى بوا، كوبيو، جيمييه**. كما كان **دولين، و بيتوف، و جوفييه** ـ الذين إرتبط بهم آرتو، بشكل أو بآخر، في عمله الرسمي كممثل ومخرج ـ الورثة المباشرين لهذه الحركة. وبالمثل يمكن النظر الى **جان ـ لوى بارو روجر بلين** ـ اللذين عملا مع آرتو في بداية إهتمامها بالمسرح ـ كأبطال لهذه الحركة إذ واصلا مسيرتها حتى وقتنا الحاضر. ولكن رغم أن آرتو كان يشكل، دون شك، جزءاً من هذا التيار المسرحي، إلاّ أنه كان أيضاً في تناقض عميق معه. إذ

أنه رغم جدية تلك الحركة وحماستها الاصلاحية، فقد ظلت دائما ـ من أجل العودة الى المسرح كشكل فني جاد ـ تعمل ضمن إطار المجتمع، ونشط حاملو لوائها وممثلوها المعروفون ضمن إمكانيات المجتمع المهنية والمالية. من ناحية أخرى، كان إيمان آرتو بالقوة التحريرية للمسرح جذرياً تماماً وغير مهادن، وكان في خلاف دائم مع الاشكال السائدة للمشاريع المسرحية. لكنه مع ذلك، بسبب العوز المادي ولكي يحصل على فرصة عمل، فقد كان مضطراً، بطريقة أو بأخرى، لان يتوصل الى تفاهم مع مالكي صالات المسارح والمنتجين وأصحاب المؤسسات والذين يتوقع منهم دعماً مالياً. لقد كانت التوترات التي خلقتها هذه المحاولات في داخله لا تحتمل، إن على المرء أن يتذكر دائماً، من أجل فهم كتابات آرتو عن المسرح، أن عقله كان غالباً ما يعمل على مستويين مختلفين: فحين كان يصوغ بيانات مشروعاته المتعددة، كان عليه من ناحية أن يعلن أفكاره الثورية الكاسحة ويحاول، في نفس الوقت من ناحية أخرى، طمأنة الاشخاص المتنفذين الذين كان بحاجة اليهم لمساندته في تحقيق طموحاته. ففي البيان الأول لمسرح القسوة الصادر في اكتوبر ١٩٣٢، الذي أعلن فيه تصميمه على التقليل من أهمية الكاتب المسرحي لصالح المخرج، قام بإدراج مشروع إنتاج مسرحية **بوخنر (وويزك)**، التي كان **جان بولهان** محرر (ن رف) ـ الداعم المادي ـ أحد المتعاونين معه في ترجمتها؛ «**بروح من رد الفعل تجاه مبادئنا، وكمثال على ما يمكن أن يفعله المرء على المسرح بنص شديد العناية بالتفاصيل**»

يعتبر إنتاج مسرحية **منشي**، الى حد بعيد، المثال الأكثر سطوعاً وفداحة للتوتر المحتدم بين أفكار **آرتو** النظرية وبين محاولته البحث عن **اسلوب** للتوافق مع المسرح كما كان في عصره، لقد اضطر الى إستخدام ممثلة غير ذات خبرة لا لشيء إلّا لانها ساعدته في الحصول على دعم مالي. كما إستخدم صالة مسرحية تتعارض تماماً مع أفكاره، وبالتالي، أنتج مسرحية ـ رغم أنه هو الذي قام بتأليفها ـ بعيدة جداً عن نموذجه لمسرح يتجاوز أي نص مبتذل، وينأى عن البنية التقليدية لترا جيديا كلاسيكية . . . مسرح مؤسس على حركة أعداد كبيرة من الممثلين في فضاء مفتوح.

يمكن القول أنه لو كانت أفكارآرتو أقل تطرفاً، فلربما وجد الأمر أكثر سهولة للحصول على موطىء قدم ضمن المؤسسة المسرحية. أو العكس، إذ لو أنه حصل على موطىء قدم في المؤسسة المسرحية بسرعة، ولنقل نتيجة لعمله مع **مسرح ألفريد جارى**، فلربما لم تصبح أفكاره بمثل هذا التطرف أبداً. على أى حال، من الصعب الاعتقاد أن الأمر الثاني كان يمكن أن يكون هو حال آرتو. إن الموسيقى التصويرية **لمسرح ألفريد جارى** تحوى فعلاً نكهة أفكار **آرتو** الأكثر جذرية؛ إذ يطالب الاعلان المبكر جداً لذلك المشروع بأن على المسرح أن لا يكون مجرد مسرحية: «**فإذا كان المسرح ليس مجرد مسرحية فحسب، وكان واقعاً حقيقياً، فبأى الوسائل يمكن أن نمنحه تلك الدرجة من الواقعية، وكيف نجعل كل عرض نوعاً من الواقعة** une sorte d'evenment ؟ **تلك هي المشكلة التى ينبغى علينا حلها**».

في هذا البيان الأول الذى نشر في (ن ر ف) في نوفمبر ١٩٢٦، يصف آرتو غارة بوليسية على مبغى كنموذج للواقعة المسرحية المثالية، ويصر على أن يكون كل واحد من المتفرجين، لدى مغادرته للمسرح:

«قد صدم وذُهل بالطاقة الداخلية للأداء، ولابد أن تكون تلك الطاقة ذات علاقة بهموم ومشاغل حياته. لن يظل الوهم بعد ذلك، معتمداً على احتمالية أو لا احتمالية الحدث، ولكن على القدرة على الايصال وواقعية ذلك الحدث. إننا لا نقدم أنفسنا الى أذهان وحواس المتفرجين، بل إلى وجودهم الكلي؛ وجودهم ووجودنا.

فكرة مسرح القسوة كانت موجودة منذ ذلك الحين فى هذه الكلمات ذات النّبرة القتالية. وفى ذات الوقت تقريباً، لم يدع **آرتو** (باعتباره المتحدث بإسم شركائه فى مشروع ألفريد جارى) مجالاً للشك بشأن إمتداد طموحاته وطموحاتهم:

«نحن نهدف الى ما لا يقل عن العودة الى المنابع الانسانية أو اللا انسانية للمسرح وإعادة الحياة إليه بكليته. كل ما يشكل جزءاً من غموض وجاذبية الفتنة السحرية للاحلام، كل هذا، وهذه الطبقات الحالكة من الوعى. . . نريد أن نراها تنتصر على خشبة المسرح مغامرين بفقدان أنفسنا

وتعريضها لسخرية فشل ذريع . . . نحن نرى الى المسرح كمشروع سحرى حقيقى . نحن لا نقدم أنفسنا الى العيون ولا الى الانفعال المباشر للعقل. إن ما نحاول إبداعه هو إنفعال سيكلوجى بعينه، من خلاله ستنبثق كل أعماق القلب السرية الى العلن».

هذه هى الأفكار الأساسية التي ينتهجها كتاب المسرح وقرينه، وهي وإن لم تكن قد صيغت وطورت بعد، إلّا أنها الأقل، يمكن إدراكها بوضوح: المسرح كواقع، والحاجة الى صدمة توجه لجمهور المتفرجين تعادل فرض معاناة عليه، أى القسوة. إنها المطالبة بأن يكون بمقدور المسرح إيصال عاطفة عميقة مادون نطاق الوعي أو بالتالي لم تتحول بعد الى كلمات، مباشره إلى المتفرج بوسائل ليست أقل من السحر. مع ذلك لم يكن موقف **آرتو** من المسرح ـ حتى بعد التجربة الساحقة باكتشاف الراقصين البالينزيين عام **١٩٣١** ـ قد تبلور نهائيا وحقق قدرته التفجيرية التى لا يزال فى الامكان تلمسها حتى يومنا هذا. ترى، مالذى منح المسرح وقرينه تلك القوة؟.

فى كتابه «**أنتوتان آرتو وجوهر المسرح**» يخضع إم. **هنرى غوهييه من إنستتيو دوفرانس**، للنقاش مطالبة أرتو المتكررة بأن على المسرح أن يعود إلى أصوله الكامنة فى الطقوس الدينية. فهو يشير إلى أنه فى حين أن هناك الكثير جداً من الفن العظيم ذى المحتوى الدينى، فإن كثيراً من الفن الرديء، كتلك التماثيل المزخرفة فى الكنائس الكاثوليكية، قادر على إثارة مشاعر دينية أصيلة. كما أن هناك أيضاً الكثير جداً من الفن العظيم الذى هو غير دينى البتة. لذا، فإن الفن ـ يواصل غوهييه نقاشه حول هذه النقطة، وهو محق فى ذلك تماماً ـ يكون عظيماً فقط حين يحقق معايير فنية تكون مستقلة عن الاعتبارات الدينية. فى الواقع، إذا كانت أصول المسرح تكمن فى الطقوس الدينية، فهو، على وجه الدقة، قد أصبح شكلاً فنياً فى ذات اللحظة التى فُصل فيها عن تلك الطقوس. وحُوِّل إلى نشاط مستقل. كل هذا مقنع بما فيه الكفاية لكنه لا يمس وجهة نظر آرتو. فبالنسبة لهذا الأخير، لم يكن المسرح مجرد فن دينى، أي شكلاً فنياً يخدم ديناً ما، بل كان المسرح، بالنسبة إليه، إفصاحاً عن الباعث الدينى نفسه. كان دينه هو المسرح ـ على الأقل حتى تلك المرحلة حين قادته طبيعته الدينية العميقة إلى إفصاحات أخرى أكثر توتراً وإتقاداً لتوقه تجاوز العالم بالشكل الذى وجده عليه.

مع ذلك، كيف يمكن للمسرح ـ وهو وسيلة توصيل يُنظر اليها عادة على أنها قادرة على التعبير عن حشد من المضامين والرسائل، وهى لذلك حيادية بالضرورة، وخلواً من فلسفتها وأيديولوجيتها ـ أن يتحول إلى دين؟ أى نوع من الأديان يمكن أن يكون المسرح؟

بالنسبة **لأرتو**، كان المسرح عبارة عن «**ميتافيزيقيات مُحفِّزة**» «**إنه خزان طاقات مؤلف من أساطير لم تعد مجسدة من قبل الجنس البشرى. إن المسرح هو الذي يجسدها**». أنه قرين **تلك القوة السحرية الفاعلة والعظيمة (أى وسيلة التحفيز) التي يكون المسرح ـ مجازاً عنها من خلال الشكل الذى يتخذه، إلى أن يحين الوقت، فيكون ـ أى المسرح أيضاً ـ هو التجلى لتلك القوة**. ما هى هذه القدرات السحرية التى يستطيع المسرح أن يعيد بها تأسيس التلاحم؟ إنها «**الحقائق السرية**» التي يمكن للمسرح عبر لغته الايمائية أن يعيدها إلى الضوء . . . **إنها ذلك الجزء من الحقيقة المدفون تحت الاشكال فى مجابهتها مع تيار الصيرورة**». بالرغم من غموضها الظاهري، إلا أن الرسالة واضحة بما فيه الكفاية: فعلى غرار **برغسون**، **أوشو أو نيتشه**، كان **آرتو حيوياً رومانسياً**، مؤمناً بالقدرة الشافية لقوة الحياة. وقدرة غريزة الانسان الفطرية فى مواجهتها للعقلانية المضجرة والتعليل المنطقي المبنى على التلاعب اللغوي. لقد وقف آرتو إلى جانب القلب ضد العقل، والجسد وإنفعالاته ضد تجريدات العقل المصفاة. وإذا كان **نيتشه** فى كتابه **نشوء المأساه** قد أعلن قناعته بأن أساس المسرح هو روح **ديونيزيوس** المظلمة والعنيفة والقلقة والعاجزة عن الافصاح فى خضم نشوتها الموسيقية، ولكنها مدجنة ومروضة بالوضوح **الأبولونى**، بالقياس والعقل، فقد رفض آرتو **العنصر الأبولونى** كله، ووضع ثقته فى القوى السوداء **للحيوية الديونيزية** بكل عنفها وغموضها. لقد كان **آرتو** يأمل بأنه لو أمكن تنشيط هذه القوى عبر المسرح وتجسيدها بواسطته، فلربما أمكن حرف الجنس البشرى عن طريقه المشؤوم الذى سيقوده نحو ضمور متزايد لغرائزه، وبالتالى موت حيويته وانقراضه نهائياً.

يتطابق موقف آرتو أيضاً مع وجهة نظر **فرويد** فى أن الانحراف فى الحضارة الغربية كان بسبب قمع كثير من حياة الانسان الغريزية واللاشعورية المتدفقة. إن قدراً كبيراً من الأيديولوجية السريالية كان مبنياً على الأفكار **الفرويدية** وواضح أن **آرتو** كان متأثراً **بفرويد** وعلى الأخص **كتابه تفسير الأحلام**. لقد كان **فرويد** هو الذى بين كيف أن اللغة فى الحلم تتحول الى صور يمكن قراءتها كما تقرأ الكتابة المصورة **كاللغة الهيروغليفية**. وعلى هذا الأساس، ألح آرتو ـ فى مسعاه لاعادة تنشيط العقل اللاواعى واللجوء اليه مباشرة ـ على العودة إلى التواصل عبر هذا المستوى. «**ليست القضية كبح الكلام المفصل ، بل منح هذا الكلام بعضاً من الأهمية الحقيقية التى يحتلها فى الأحلام**. لكن الأهم من كل ذلك أنه ما دام **الاتجاه الديونيزى** يمثل الغريزة والجسد، **والاتجاه الأبولونى** يمثل العلة والتجريد العقلى الشاحب والعقل، فإن المسرح هو الوسيلة التى من خلالها يمكن منح الجسد أهميته الواجبة مرة أخرى. إن فكرة **آرتو عن مسرح ميتافيزيقى**، تنبع بشكل متناقض ظاهرياً من قناعته بأن التفكير المجرد والمنطقى هو الذى يفصل الانسان عن المنابع الخفية والغامضة لوجوده ويحصره فى عالم دنيوى ضيق. ومن أجل اعادة تأسيس الاتصال بالأساس الميتافيزيقى الحقيقى للوجود الانسانى، فإن الجسد هو الذى يجب إيقاظه وإعادة تنشيطه: بكلمات أخرى؛ **من أجل الوصول إلى منطقة الميتافيزيقا، يجب أن نكون أكثر فيزيقية**. لقد كان تجلى القوى الغامضة التى تحكم الكون عبر تحركاتها الغريبة وأزيائها الكهنوتية، والموسيقى الاعجازية التى ترافق رقصاتها، وحضورالقدرة الكونية في صرخاتها المبهمة، هو الذى جعل من اكتشاف آرتو للراقصين البالينيزيين حدثاً حاسماً فى حياته وساعده على إدراك الطبيعة الحقيقية للمسرح كأداة ذات قوة كامنة لتحرير الجنس البشرى. «**لست واحداً من أولئك الذين يعتقدون بأن على الحضارة أن تتغير كيما يتمكن المسرح من التغير. ولكنى أعتقد أن المسرح إذا ما استخدم بحس مرهف، وبأقصى مافي ذلك من إمكانية، سيكون له القدرة على التأثير على طبيعة وتطور الأشياء.** »

فى المسرح، حسب وجهة نظر آرتو، يمكن للقوى الكونية، التى يتم كشفها عبر وسائل مادية، أن تصل إلى، وتلامس الطاقات المادية وغير اللفظية واللاشعورية الدفينة للجماعات البشرية. وهو يعرض فكرته عن مسرح القسوة على النحو التالى:

« . . . لكن مسرح القسوة بالنسبة لى، يعنى قبل كل شىء، مسرحاً صعباً وقاسياً. وعلى مستوى الأداء فإن المسألة ليست هى القسوة نطبقها على بعضنا البعض لنتبادل تمزيق أجسادنا الواحد تلو الآخر، ونعمل تقطيعاً فى ذواتنا، وليست هى كما كان يفعل الأباطرة الآشوريون، بأن نرسل إلى بعضنا البعض عبر البريد زكائب مليئة بالآذان والأنوف الآدمية أو المناخر المقطوعة بشكل جيد. لكنها تلك القسوة الأكثر رعباً والأكثر ضرورة التى يمكن أن تمارسها الأشياء علينا. نحن لسنا أحراراً؛ فلا يزال بمستطاع السماء أن تسقط على رؤسنا. والمسرح موجود، فى المقام الأول، ليعلمنا ذلك»:

لكن مع ذلك، لا يزال المسرح الآرتوى، رغم تصعيده للفعل المسرحى إلى أشكال أكثر لطافة من الانتهاك البدنى المباشر، يعتمد على الفعل البدني أو شبه البدني.

«إذا كان للموسيقى تأثير على الأفاعى، فليس هذا لأنها تنقل إليها أفكاراً روحية، بل لأن الأفاعى تكون متمددة ومضطجعة فى لفات طويلة على الأرض التى تلامسها أجسامها بطولها كله تقريباً، ولذا فإن الذبذبات الموسيقية التى تتغلغل فى الرمل، تصلها كرسالة طويلة جداً ورقيقة. حسن، أنا أنوى أن أطبق على المتفرجين ما يفعله محبو الأفاعى بحيث أجعلهم يبلغون غاية تلك النزوات الأكثر رقة ولطافة عبر إحساسهم بالانتشاء».

يعتبر آرتو أن قدرة المسرح (حسب إفترضه) فى التأثير مادياً على حشد من النظارة دون إيذاء أجسادهم فعلياً، هى علامة المسرح المميزة الرئيسة، وأن هذه العلامة ـ بشكل ملفت ـ هى القاسم المشترك بين المسرح والطاعون. ففى مقاله حول «**المسرح والطاعون**» نجد **آرتو** يسهب كثيراً فى التحدث عن الحقيقة القائلة أنه على الرغم من إمتلائه بسائل أسود، فإن جسد الضحية الذى يكون قد مات بالطاعون، لا تبدو عليه أية آثار عضوية، وأن هذا كما يقول، مشابه لـ:

«حالة الممثل الذى تكون عواطفه منسحقة ومرهقة، ولا يكون لها أدنى تأثير على الواقع. كل شيء فى المظهر الخارجى للممثل، كما فى ضحية الطاعون، يظهر أن الحياة قد إستجابت لنوبة مفاجئة عنيفة، إلاّ أن شيئاً لم يحدث. . . إذ حيثما تكون صور الطاعون الذهنية فى ما يتعلق بحالة قوية من الفوضى البدنية، شبيهه بالانفجارات الأخيرة لقوة روحية تستنفذ ذاتها، فإن الصور الشعرية في المسرح هى قوة روحية تبدأ مسارها المنحنى فى الحواس ويمكنها عند ذاك تجاوز الواقع. فالممثل، ما أن يندفع فى إهتياجه، حتى يكون بحاجة ـ لكي يكبح جماح نفسه عن إرتكاب جريمة ـ إلى فضيلة لا متناهية أكثر مما يحتاجه القاتل الأجير من الشجاعة لتنفيذ مهمته، هنا بحق، يبدو تأثير العاطفة على المسرح، فى نقائها (لا نفعيتها)، أكثر شرعية بما لا حد له من تأثير عاطفة تساق الى نقطة التحقق فى الفعل المسرحى.»

بكلمات أخرى، إن العواطف فى تجليها عبر احاسيس الجسد هي (حقيقية) وصادقة بالمعنى المادى، على الممثل، وبالتالى على المتفرجين بيد أن الأفعال التى قد تتمخض عنها هذه العواطف في العالم الواقعي تظل كامنة: **«أي تجربة مسرحية حقيقية ستهز دعة الحواس وتحرر اللاوعى المكبوت، وتدفع الى نوع من الثورة الكامنة التى على أى حال، لايمكن أن تحقق كامل قيمتها مالم تظل كامنة وتفرض على الجموع المحتشدة موقفاً صعباً وبطولياً.»**

إن المسرح، كما يراه آرتو فى كتابه المسرح وقرينه، هو فى الأساس طقس دينى، مضمونه وإسطورته التحتية هى المسرح ذاته. أي أن المسرح هو عبارة عن مجموعة من الكائنات البشرية تناضل من أجل تأسيس إتصال مع البواعث العميقة لكينوناتهم الخاصة. وهي القوى المظلمة للانفعال الجسدي التى تقبع وراء تفاهات وجودهم اليومى. فالمسرح يتيح لهم إختبار الحقيقة الكاملة لهذه العواطف دون التورط فى أوضاع الحياة الحقيقية التى يتعذر إلغاؤها، والتى فيها وحدها يمكن أن تُمارس خبرات قدرة صاعقة كهذه، بطريقة أو بأخرى. وبإستغلال القوه القصوى لحياه عاطفية كامله، بحيث تنشط مرة أخرى كل تدرجات المعاناة والفرح البشريين وسط حشود من الكائنات البشرية، سيكون بمقدور المسرح، آنئذ، أن يغير مواقفهم الأساسية تجاه الحياة والمؤسسات، كما سيغيّر طرائق تفكيرهم وكامل وعيهم، وبالتالى تحويل المجتمع والعالم.

ولكن كيف، وبأي الوسائل والطرق سيتم إنجاز ذلك كله؟

باديء ذى بدء، أن يكف الكاتب المسرحى عن الادعاء بأنه المنبع الرئيسي للخبرة المسرحية. لقد كان ذلك بالنسبة لآرتو، الدرس الساحق الذى تعلمه من المسرح البالنيينرى: **«يحقق البالينيزيون، بمنتهى الصرامة، فكرة المسرح الخالص، حيث كل شيء ـ تصور الفكره كما التنفيذ ـ يكون شرعياً وقائماً فقط بالمعيار الذى يموضع به على الخشبة. إنهم يعرضون بشكل ظافر، التفوق المطلق للمخرج الذى (تزيح قدرته الابداعية الكلمات)**. مسرح آرتو مسرح مخرج، حيث المخرج يقوم بدور شاعر مستخدماً اللغة المتماسكة الملموسه لكامل سلسلة الوجود المادى: من الفراغ المجرد الى أدق تفصيل فى حركة الممثل الجسدية.

لغة الخشبة هذه لن تستغنى عن الكلمات، بل ستستخدمها

كما تظهر فى الأحلام، وتستمد من نوعية الكلمات كل تأثير ممكن باعتبارها أشياء ذات وجود مادى؛ كالاصوات فى الصرخات، والنشيج، والتعاويذ، والتنوع اللانهائي للمظاهر التعبيرية. ولابد من إيجاد تكنيك لتسجيل وتدوين تعدد أساليب التعبيرللغة الخشبة غير اللفظية، ذلك لأن كل إيماءة وكل حركة وكل ترنيمة سيكون لها معنى تعبيري محدد ودقيق كما هو الحال بالنسبة لرموز الحروف الصينية أو الهيرو غليفية المصرية. إلاّ أنه بعكس أنظمة الاشارات تلك، التي يتم تعلمها بمشقة، ستكون للغة الخشبة الجديدة ذات الاشارات المتماسكة، قدرة التوصيل الفوري للمعنى المحدد لكل إشارة أو رمز مبهم الى المتفرجين. إن هذه القدرة التوصيلية التي تنبع من الصدمة المادية المباشرة التي يحدثها ما يجرى على الخشبة، هى التي تؤلف السحر الحقيقي للمسرح.

إن أكبر عنصر مسرحي ذي تأثير مادي مباشر وفوري، هو الفراغ الذي يُنجزُ فيه الحدث المسرحي، ولذا ينبغي نبذ المبنى التقليدي للمسرح. ففي المسرح الارتوي لن يكون هناك حاجز بين الممثلين والمتفرجين. «**سيكون المتفرج الجالس وسط مايجري، مطوقاً بالحدث، ويكون الحدث مهيمناً عليه**» في البداية، يمكن من أجل هذا الغرض إستخدام الحظائر أو مخازن الحبوب المتوفره، وفيما بعد ستنشأ مبان خاصة على نمط بعض الكنائس أو «**المعابد الموجودة في أعالي بلاد التبت**» سيجلس المتفرجون وسط هذه الفراغات على مقاعد متحركة حتى يتمكنوا من متابعة الحدث الذي سيتنامى من حولهم على جميع الجوانب. وستدهن جدران صالة المسرح بالألوان الطباشيرية الخفيفة. كما ستكون هناك منصة مرفوعة تتحرك حول صالة المسرح لتساعد في أداء العرض على عدة مستويات، لن تكون هناك مشاهد. إن فخامة الأزياء ستكون كافية لمنح العرض الحيوية والرونق، خصوصاً وأن كل زي سيعكس معناه الرمزي (الهيروغليفي) الدقيق. يجب الابتعاد عن إستخدام الملابس الحديثة بألوانها الكابية وما تنطوي عليه من إيحاءات بالمسرح الطبيعي والسيكولوجي التقليدي المبتذل. كما سيتوجب، من جهة أخرى، تصميم معدات إضاءة جديدة وثورية تماماً، تكون مهمتها إنتاج مؤثرات سحرية ذات تأثير ومعنى عظيمين. وهذه ينبغي أن تشتمل على أجهزة لانتاج الأضواء المتذبذبة، وموجات الضوء، أو إنفجارات ضوئية حقيقية تحاكي الالعاب النارية. كما ينبغي أن تكون الأضواء ذات تنوعات واسعة من الألوان والتدرجات النغمية والنوعية كالتوتر والكثافة والاعتامية من أجل أن تمنح الانطباع بالدفء والبرد، والغضب، أو الخوف. على الموسيقى والصوت أيضاً أن يلعبا دوراً مهماً من حيث إمكانية استخدام الآلات القديمة والمنسية، أو إبتكار آلات جديدة تماماً تكون قادرة على منحنا «**أصواتاً لا يمكن تحملها**». بالطبع، ستكون الأصوات الطبيعية التي إستخدمها **آرتو** بمؤثرات مجسمة لدى اخراجه مسرحية «آل شنشى» من بين مجموعة المؤثرات الصوتية التي تشكل جزءاً من لغة الخشبة الجديدة، من جهه أخرى، علق **آرتو** أهمية خاصة على دمى كبيرة ستظهر ضمن العرض كي تمنح الحدث التأثيرات السحرية الشبيهة بفنتازيا الاحلام أو المفاجآت. ففى البيان الاول لمسرح القسوة، يشير بشكل مبهم الى «**دمى إرتفاعها ثلاثون قدماً تمثل لحية الملك لير في العاصفة.**» وعلى الرغم من طقسيته وسحريته الدائمين، فإن المسرح الآرتوي لا يخلو من الفكاهة تماماً. في الواقع، إن عنصر الفكاهة الذى فهمه **آرتو** على أنه التخلي عما هو معقول في معمعة الفوضى، وأنه تجاور عناصر متنافرة بحيث ينقلب النظام المتوقع للأشياء رأساً على عقب، هو الذي سيلعب دوراً هاماً في النطاق الشعري المتميز لابداعاته المسرحية. يضرب **آرتو** مثالاً على ذلك هو عبارة عن مشهد من فيلم **للأخوة ماركس** (لقد أحب الأخوة ماركس وضمن كتابه المسرح وقرينه ملاحظة عنهم) حيث نرى رجلاً يُخيّل اليه على أنه على وشك تقبيل سيدة جميلة، فيكتشف فجأة أنه يمسك ببقرة بين ذراعيه. ! كان **آرتو** مدركاً تماماً أن مفهومه عن مسرح دائري مع المشاركة التامة لجمهور المتفرجين، يقترب من التقاليد القديمة للعروض المسرحية، التى ما تزال حتى الآن على هامش المسرح؛ مثل السيرك وقاعة الموسيقى، وبرامج المنوعات، والملهاة. لقد أراد أن يستمد كل درس ممكن منها.

أخيراً، ماذا هناك فى مسرح هذا المخرج بالنسبة لما يتعلق بالممثل؟ إن دور الممثل، كما ذكر **آرتو** فى رسالة إلى **غاستون غاليمار** حين كان يخطط للشروع فى عمل مسرحى بمساندة (ن ر ف) «**هو فى الوقت ذاته مهم جداً ومحدود جداً. إن ما يدعى بشخصية الممثل يجب أن تختفى كلية، إذ لم يعد محتملاً وجود ممثل يفرض إيقاعه على طاقم الممثلين، ولشخصيته يجب أن يخضع كل شىء. . . فى المسرح لن يكون لممثل كهذا الحق فى أية مبادرة أياً كان نوعها**». من جهة أخرى، وباعتباره مسرحاً مبنياً على أساس لغة مركبة ذات إشارات محدودة، تتطلب الحركات الايمائية والتعبيرات فيه مهارة فائقة، فإن هذا المسرح الآرتوى سيكون بحاجة إلى ممثلين (أقوياء) «**يتم إختيارهم لا على أساس مواهبهم، بل بناء على نوع من صدق مفعم بالحيوية هو أقوى مما لديهم من قناعات.**» كان آرتو قد تعهد قبل ذلك فى النشرة التمهيدية لمسرح **ألفريد جارى** «**بأن تتدفق العروض**» التى يخرجها «**كما تتدحرج اسطوانة موسيقية مثقبة فى بيانو ميكانيكى. . . وأن هذا سيضفى على صالة العرض جواً مشوباً بنذر الكارثة والقدرية المرسومة بعبارة شديدة**».

من ناحية أخرى، كرس آرتو قسطاً كبيراً من تفكيره واهتمامه لموضوع تقنيات التمثيل. فقد كان لواحد من أروع مقالات **المسرح وقرينه** ـ الذى رغم قلة ما أشير إليه واستوعب مضمونه ـ أبلغ الأثر فى تطوير **جان ـ لوى بارو** لنظريته فى التمثيل. كان عنوان هذا المقال هو «**ترويض إنفعالى**»، أو كما يمكن أن يفهم من السياق ؛ «**الممثل مروض لانفعالاته**». فى هذا المقال، وإستناداً إلى تعاليم **عقيده القبالة**، يقوم **آرتو** بتطوير نظام للتنفس ذى ثلاث شعب، وتقنيات تعبيرية تتيح له أن يرسى أساس نظام كامل ومعقد يكون فيه كل نوع من أنواع التنفس موازياً لمظهر إنفعالى أساسى يمكن تنويعه عندئذ إلى ما لا نهاية، بالتبديل والتوليف. إن لغة **آرتو** غامضة، وفوق ذلك يصعب تصور مايعنيه دون اللجوء إلى شرح مباشر يقوم به معلم. لكن أساس هذه الفكرة مبنى على عدد من الثلاثيات التى تعتمد، على سبيل المثال، على ١) شهيق، ٢) زفير، ٣) حبس النفس. وبربط إسلوب نطق المرء بكل واحدة من هذه الامكانيات الثلاث، نحصل على تلونات تعبيرية متمايزة. الأمر ذاته ينطبق على ثلاثية أخرى مثل تقعيد الصوت فى ١) الحجاب الحاجز، ٢) الصدر، ٣) الرأس. وبتطبيق هذه الامكانيات الست كتلوينات إبتدائية، يستطيع المرء عندئذ أن ينوع ويبدل فيها؛ كأن يُقَعّد الصوت فى الرأس بينما هو يزفر، أو يشهق أو يحبس أنفاسه، وهكذا. يستخدم **آرتو** فى نظامه هذا مفاهيم مثل مذكر ومؤنث وحيادى، ويحيل الى تعاليم «**ين**» و «**يانغ**» والثلاثمئة وثمانين موضعاً فى علم العلاج بالأبر الصينى. ستكون النتائج مذهلة إذا أمكن ترجمة هذه اللغة الفنية والصوفية إلى ممارسة بدنية ودنيوية، كما يشهد بذلك كل من حضر العرض الذى قدمه **بارو** لهذا التكنيك، أو بالاحرى، مع ما أدخله عليه من تطويرات. وكما يقول **آرتو** فى مقاله الآنف الذكر؛ أنه عبر التنفس والروابط المادية الأخرى يتأسس الارتباط العاطفي بين جسدى الممثل والمتفرج. هذه هى السلسلة التى تربطهما معاً و «**تتيح للمتفرج أن يباهى ذاته مع العرض نفساً نفساً وشعاعاً شعاعاً. . . كل عاطفة لها أساس عضوى، وأن قدرة الممثل على صقل عاطفته داخل جسده، سيعيد شحن كثافة طاقتها المحركة. كما أن المعرفة المسبقة لأى جزء من أجزاء الجسد التى يريد المرء ملامستها، يعنى إقحام المتفرج فى نشوات سحرية**».

هناك الكثير فيما يتعلق بالممثل فى المسرح الأرتوى. ولكن، من هم أولئك الذين ينبغى أن يشكلوا جمهور المتفرجين؟ فى البيان الأول لمسرح القسوة يعالج **آرتو** هذه المسألة على النحو التالى: «**الجمهور: فى البدء يجب أن يوجد المسرح**».

هذه باختصار وجهة نظر **آرتو** حول مسرح جديد كما وصفه فى المقالات المجموعة فى كتابه **المسرح وقرينه**، والتى كتبت فيما بين **١٩٣١** و **١٩٣٦**. لقد إحتوى البيان الأول لمسرح القسوة (نشر فى أكتوبر **١٩٣٢**) على قائمة مثيرة للعروض المزمعة: عرض معد عن مسرحية انجليزية من العصر الاليزابيثى، ربما كانت **آردن أوف فيفرشام** التى كان **أندريه جيد** منهمكا فى ترجمتها آنذاك. ودراما شعرية بقلم **ليون ـ بول فارغ**؛ ونص معد عن قصة من كتاب **زوهار لرابى سيمون**، وقصة **اللحية الزرقاء** كما أعيد بناؤها من واقع الأرشيفات، و **سقوط أورشليم** طبقاً للانجيل والتاريخ، ونص معد عن قصة **لماركيز دوساد**، وواحد من عدة ميلودرامات رومانسية التي تغدو أكثرها لا معقولية، عنصراً شعرياً؛ ومسرحية **فويزيك لبوخنر**، وبعض الأعمال من المسرح الاليزابيثى المستلة من سياقاتها بحيث لا تتبقى منها سوى نكهة الشخصيات والحبكة والفترة التاريخية. فى البيان الثانى لمسرح القسوة الذى صدر كنشرة تمهيدية عام **١٩٣٣**، لم يتم عرض سوى مسرحية واحدة، هى **غزو المكسيك** التى كتبها **آرتو** نفسه وكانت على شكل سيناريو ومخطط بسيط سيصار إلى بلورة إخراجه أثناء البروفات. وحين تحققت جميع هذه الخطط أخيراً عام **١٩٣٥** بمسرحية **آل شنشى**، فإن القليل نسبياً من مفاهيم **آرتو** المسرحية كان قد أمكن ترجمتها إلى واقع فعلى. كانت هناك الموسيقى المنبثقة من مكبرات الصوت المنصوبة فى الزوايا الأربع لصالة المسرح، وكان هناك أداء **آرتو** نفسه الشديد الاهتياج. أما الاكسسوارات والأزياء فقد كانت تقليدية رغم جودتها، وكذلك كانت المسرحية ذاتها.

من المؤكد أن **آرتو** لم يكن ممثلاً جيداً تماماً بل على العكس ربما كان أداؤه سيئاً بناء على إجماع أولئك الذين شاهدوه يمثل على خشبة المسرح. لقد سجل **بارو** ذلك بقوله :

«لقد تعاطى عقاقير خدّرته، ونفخت فيه الحيوية والنشاط، أو منحته وهم أنه إكتشف توازناً ما. على العكس، كان أشبه بانسان يجتاز حلماً، ويعتقد أنه قد حل مشكلة ما أثناء حلمه ذاك، ثم حين يصحو صباح اليوم التالى، يكتشف أن مشكلته تلك لاتزال دون حل. وبالتأكيد كانت هناك لحظات تصعيدية فى أدائه، لكنها كانت تتقلص فجأة وتضمحل بفعل تنافر الأصوات الذى لم يكن ليستطيع السيطرة عليه».

كمخرج، كما فى مسرحية آل شنشي، كان آرتو يجد صعوبة فى إفهام الممثلين ما يريد منهم تنفيذه. لقد وصف بلين أثناء إعداد مشهد الوليمة فى آل شنشي، كيف طلب آرتو من الممثلين الذين كانوا سيقومون بدور الضيوف، أن يحاكى كل واحد منهم حركات حيوان مختلف، وكيف أخفق الممثلون، بكل بساطة، قد أخفقوا فى وضع ذلك الاقتراح موضع التنفيذ. إن عجز آرتو عن تحقيق أفكاره الخاصة حتى عند توفر الوسائل والوقت الكافيين المتاحين له، لا بد وأن يظل سؤالاً مفتوحاً.

أثناء فترة احتجازه، لم يسترجع آرتو إهتمامه بالمسرح إلاّ لماماً. لقد عثرت فطرته الدينية على أمر آخر، بل ربما على متنفسات أخرى أكثر وجدانية وجاذبية. غير أنه بعد عودته من رودز، تحدث مرة أخرى عن المسرح وكتب قصائد حوله، إلاّ أن كلمة المسرح ذاتها فى معظم هذه الأحاديث والقصائد، كانت تتخذ معان مختلفة فى كل مرة. لقد بدا، على نحو مّا، كما لو أن العبارتين «مسرح» و«حياه»قد أصبحتا متبادلتين:

«لقد بدا لى المسرح الحقيقى دائماً علي أنه عمل فظيع وخطر ذلك العمل الذى منه تنزع، علاوة على ذلك، فكرة المسرح والأداء تماماً
كالأمر بالنسبة لكل علم وكل دين وكل فن..

أو حتى قوله،

والأن أريد أن أقول شيئاً ربما يثير عجب كثير من الناس
أنا عدو
المسرح
كنت دائماً كذلك
فبمقدار حبى للمسرح
بقدر ما أنا عدوه، لنفس السبب

في كثير من هذه القصائد المثيرة، والوجدانية، يبدوا شبح المسرح عائماً عبر وعي آرتو كالذكريات المستعادة جزئياً تقريبياً، مع كثير من الأفكار الميتافيزيقية والحماس الديني لايمانه بمهمة المسرح التخليصية التي لا تزال متألقة:

الطاعون،
الكوليرا،
الجدرى الأسود
لاتوجد إلّا لأن الرقص
وبالتالي المسرح
لم يبدأ بعد في الوجود

حين كان البرنامج الاذاعي (للخلاص من قضاء الرب) طور الاعداد، قيل بأن آرتو عدّ ذلك كأول تقديم حقيقي لأفكاره عن مسرح القسوة أمام الجمهور، تماماً كما نظر البعض إلى تعريته الشجاعة والمؤثرة لمعاناته أمام الملأ في المحاضرة العامة التي ألقاها في فيوكولومبية في يناير ١٩٤٧، على أنها ذروة الدمج بين الحقيقة

وكشفها للعلن كعرض مسرحي، أي المسرح الحقيقي للقسوة. بعد منع إذاعه البرنامج، كتب ارتو الى صديقه **بول ثيفانين** الذي ساعده كثيراً على إنجازه، وأعلن وهو يشعر بإحباط عميق، أنه قد أقلع نهائياً عن العمل عبر واسطة ميكانيكيه

حيث تكون الآلة
هناك دائماً هاوية وعدم

وإستطرد يقول؛

وأنا من الآن فصاعداً سوف أكرس نفسي
حصراً
للمسرح
كما أفهمه
مسرح دم
مسرح يكون في كل عرض قد أحرز مكسبا مّا
جسديا
لمن يمثل، وأيضاً لم يأتى ليتفرج على التمثيل
علاوة على ذلك
المرء لا يلعب
بل يمثل.
المسرح في الحقيقة هو سفر التكوين
وسوف يُنجز ذلك.

كانت هذه القصيدة على شكل رسالة مؤرخة في **٢٤ فبراير ١٩٤٨**، ومات آرتو في **٤ مارس** من نفس السنة.

من غير الممكن قراءة المسرح وقرينه أو إستعراض لمحتوياته، في وقتنا الحاضر، دون التحقق من مدى قوة وإنتشار التأثير الذى حققه. لقد إستغرق ذلك التأثير وقتاً طويلاً لكى يصبح ملمسوساً، وعلى الأخص في فرنسا. **فبارو وبلين** ـ المخرجان الشابان الرئيسيان اللذان كانا واقعين تحت تأثير آرتو المباشر طيلة سنواتهما التكـوينية ـ قد إتخـذ كل منهما طريقه الخاص. لقد قال بارو أنه إستمد فائدة عظيمة من اسلوب آرتو في الثلاثيات التعبيرية، إلاّ أنه أيضاً ظل لسنوات كثيرة مشدوداً إلى مسرح مبني على نصوص مقبولة، حتى أنه أصبح المؤيد الرئيسي **لعدو آرتو اللدود القديم ! بول كلوديل**. أمّا **روجر بلين**، الذى خدمت أعماله كتاباً كانوا أصدقاء شخصيين مقربين من آرتو مثل **آرثر أداموف**، كما لعب أيضاً دوراً هاماً في إشهار عمالقة مابعد الحرب الطليعيين أمثال **بيكيت وجينيه**، قد أشار هو نفسه الى أن تأثير آرتو عليه كان أساساً، غير مباشر إذ كشف له عن نموذج للتفاني الكلي والنقاء الفني غير المساوم، ولكنه لم يقده الى تبنى أي إسلوب أو طريقة آرتوية محددة.

أما خارج فرنسا، فقد حدث تأثير آرتو على المسرح دون وساطة، بعد أن إجتذبت شهرة الأدب الطليعي الفرنسي لفترة ما بعد الحرب الثانية، إنتباه أولئك المهتمين بالفن المسرحي إلى التقاليد التي تمتد من **جارى و أبولينير** والسرياليين حتى **بيكيت ويونسكو**. كان الاعتراف يتم تدريجيا بالدور الذى لعبه آرتو في بلورة تلك التقاليد، وذلك على اثر ظهور ترجمة **المسرح وقرينة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٨**.

لقد قدّم **بيتر بروك** وشارلز ماروتيز إعترافاً جماهيرياً بإكتشاف آرتو كواحد من مؤسسي المسرح الطليعي الحديث، وذلك حين أطلقا إسم **مسرح القسوة** على موسمهما التجريبي للتمثيل والاخراج المقام على خشبة مسرح لامدا عام **١٩٦٤** (الذي كان على وشك تهيئة طاقم **فرقة شكسبير الملكية** للمهمة الصعبة وهي إنتاج مسرحية جينيه **(الستائر)** من إخراج **بيتر بروك**، وهو مشروع لم يتحقق أبداً أمام الجمهور). لقد إشتملت تلك الأمسية الناجحة جداً، التي كانت في الأساس عبارة عن فصل أو عرض تدريبي أمام الجمهور، على ما يمكن

إعتباره أول عرض لمسرحية ارتو التخطيطية **إنبجاس الدم**، وهي عبارة عن مسرحية هزلية قصيرة تدور حول مقطوعة غنائية رومانتيكية كتبها **سالاكرو** ويعود تاريخها الى **١٩٢٥**. وعلى الرغم من أن هذه المسرحية القصيرة المبكرة جداً لم تطرح أفكار آرتو بوضوح كافٍ، إلاّ أن التجارب الأخرى التي إستلهمت دعوته للتعبير بدون إستخدام لغة مترابطة واضحة مع تعبيرية تصعيدية للجسد قد أثبتت قدرتها التشويقية العالية. لقد شكل الممثلون العشره الذين دربهم **بروك** و **ماروتيز** خلال هذا الموسم التجريبي ـ كانت الممثلة **غليندا جاكسون** من ضمنهم ـ النـواة لانتاج **بروك** الناجح جداً لمسرحية **بيتر فايس (مارات/ ساد مع فرقة شكسبير الملكية**التى استفادت مرة أخرى من أفكار آرتو وعلى الأخص معالجة موضوع الجنون فى تصوير غالبية الشخصيات الذين هم نزلاء مصح للمجاذيب. كما ركزت أبحاث **بروك** فى ورشته التجريبية فى باريس خلال السنوات التالية، على دعوة **آرتو** الى مسرح يتجاوز حدود اللغة. حاول **بروك** أن يطور لغة إصطلاحية تعبيرية مبنية على الايماءة والحركة والصوت التعويذى المطلسم الذى سيفهم حتى بدون معرفة معنى الكلمات التى قد ينطوى عليها. لقد توجت هذه الجهود بعرض أعد لمهرجان أقيم فى **برسيبوليس** عام **١٩٧١**، حيث طلب بروك من الشاعر **تيد هيوز** إبتكار لغة جديدة تماماً **ORGHAST** مصممة بحيث تكون معبرة من خلال الصوت وحده. كما وظف **بروك** فى أعماله التقليدية، وعلى الأخص إخراجه لمسرحية **حلم ليلة صيف** الذى قوبل بترحاب كبير، بعضاً من الدروس التى تعلمها من هذه التجارب بنجاح باهر: هنا أيضاً يمكن أن يُرى تأثير **آرتو**، وذلك فى التأكيد على التعبيرية الجسدية والمهارات البهلوانية فى التمثيل إذ أن تقنيات السيرك ومسرح المنوعات المستخدمة فى الاخراج، والاسلوب الذى تم عن طريقه بصدق ابراز التأثيرات السحرية بتوليفة من الصفاء المتقن والبساطة الطبيعية، كان قريباً جداً من روح **الفن البالينيزي** والتقاليد الفولكلورية الشرقية الأخرى التى كان **آرتو** قد إمتدحها كثيراً وأوصى بإستخدامها.

لم يطلع **جيرزى غروتوفسكى**، المخرج البولندى اللامع الذى تتفق أفكاره وتطبيقاته كثيراً مع **آرتو**، على علم كتابات هذا الأخير إلاّ بعد أن حقق شهرة ونجاحاً عالميين. مع ذلك فان التماثل بين **آرتو وغروتوفسكى** مذهل جداً. ربما كان السبب يرجع إلى أن **غروتوفسكى** الذى أراد دراسة المسرح خارج مسقط رأسه، قد إبتعث من السلطات البـولنـدية إلى دولة شرقية أخرى هى الصين، ولذا فقد إستمد كثيراً من الهاماته من التقنيات المسرحية القـريبـة من النـماذج الشرقية التى أعجب بها **آرتو**. وهو مثل **آرتو**، يؤمن بالمسرح كقوة ميتافيزيقية يمكن تبريرها فقط إن هى إستطاعت بصدق تحويل حيوات الممثلين والمتفرجين معاً. كما يطالب أعضاء فرقته بالتفانى الذى يبلغ، كما يشترط **آرتو**، حد الانغماس الحقيقى فى المسرح كطقس مقدس وممارسة شبه دينية. ومثل **آرتو**، يستخدم **غروتوفسكى** التعاويذ ويستخلص أقصى حدود تعبيرية من الجسد الانسانى. كما يصر على أن لا يزيد عدد المتفرجين عن أربعين أو خمسين شخصاً، وذلك من أجل أن يتسنى له تعريضهم لأقصى تأثير بدنى مباشر من قبل الممثلين. وهو مثل **آرتو** أيضاً، يلح على نبذ المعمار المسرحى التقليدي، ويبتكر فكرة مكانية جديدة كل الجدة، لكل مسرحية من مسرحياته.

كذلك، يتضح تأثير أفكار **آرتو** كثيراً فى أعمال ثلاثة مخرجين من أميركا اللاتينية يعملون فى فرنسا وهم: **خورخيه لافيلى، وجيروم سفارى، وفيكتور غارسيا**. فعلى سبيل المثال؛ إستخدم الأخير مقاعد دائرية عند إخراج مسرحية **آرابال مقبرة السيارات** فى باريس قبل بضع سنين، وجعل الحدث يجرى فى جميع الاتجاهات حول المتفرجين الذين كانوا يدورون من حين إلى آخر بشكل صاخب، على مقاعدهم. أما **لافيلى**، فهو بارع فى إبداع التأثيرات السحرية للصوت والضوء. كما تؤالف مسرحية **سفارى (السيرك السحرى الكبير** عناصر من السيرك والطقوس ومن الخيال والواقع، المتناغمة كثيراً مع روح أفكار **آرتو**.

يدين **المسرح الطليعى الأميركى** أيضاً فى كثير من حركاته **لآرتو**، وعلى الأخص أعمال **جوديت مالينا، وجوليان بك** (المسرح الحي)، **وجوزيف شيكين** (المسرح الحر)، **وريتشارد شيكنر (جماعة التمثيل)**. فهم أيضاً يرفضون الفضاء المسرحى التقليدى، ويعولون على تعبيرية جسدية قصوى فى مقابل الكلمة المنطوقة، وعلى صدمة الحدث المباشرة، سواء كانت حقيقية أو خيالية، على المشاهد للأحداث، وعلى الارتجال ومشاركة المتفرجين إلخ. وسواء كانت الدمى العملاقة **لبيتر شومان** فى عمله مع **(مسرح الخبز والدمى)** مدينة **لآرتو** أكثر

مما هى مدينة لمهرجان أميركا الوسطى الفولكلورى، فإن تلك الدمى المتحركة العملاقة، المذهلة والجميلة، تتفق وأفكار آرتو.

من بين الجيل الشاب فى فرنسا، فإن مسرح آريان منوجكين المدعو (مسرح الشمس) مدين بالكثير لآرتو فى مفهومه عن المشاهد المتعددة البؤرات فى فضاء غير مهيىء حيث يستطيع المتفرجون الانتقال بحرية من منطقة يجرى فيها حدث إلى منطقة أخرى. يظهر ذلك جلياً فى مسرحياته (١٧٨٩) و (١٧٩٣) و (عصر الذهب). كما أبدى جان لوى بارو، بعد طرده من الأوديون، رغبة فى استخدام بعض أفكار رفاق السلاح القدامى عند قيامه بأداء مشهد مبنى على مسرحية رابليه فى سيرك. وكذلك بعد تحويل محطة أورسى إلى فضاء جديد ومبتكر للعروض المسرحية.

فى إيطاليا، قام لوكا رونكونى بترجمة رائعة لأفكار آرتو إلى واقع مسرحي فى مسرحية أورلاندو فيوريوسو وهو مشهد مسرحى تم عرضه فى فضاء غير مجهز حيث أتاح الاستخدام البارع للمنابر المتحركة خلق العديد من المنصات ومناطق التمثيل المختلفة، فكان المتفرجون يلوبون بين دمى خيول عملاقة وفرسان مدججين بالسلاح يتبارون بالسيوف ويتعاركون، بينما وحوش خرافية عجيبة تطير فى الهواء وتنانين ضخمة مقطوعة نصفين. هنا يمكن القول أن وجهة نظر آرتو بأن على المسرح الذى ينادى به ـ بعيداً عن كونه لعبة مقصورة على محبى الجمال والمثقفين ـ أن يكون عرضاً شعبياً حقيقياً كالسيرك ومسرح المنوعات، قد وجدت فى هذا المسرح مسوغاً وتأكيداً مذهلين. ذات الشىء ينطبق على الاعداد الجرىء والأصيل للكثير من مسرحيات آريستوفانس مثل يوتوبيا التى أخرجها رانكونى، حيث نجد عربات وسيارات، بل وطائرة وهى تحلق أثناء العرض فى فضاء صمم كطريق مما خلق خشبة أصيلة متعددة البؤرات وجعل العرض يمر أمام المتفرجين كأحد مهرجانات النصر فى عصر النهضة.

وأخيراً، فإن مطالبة آرتو بضرورة إندماج المسرح بالحياة الواقعية لتشكيل حدث أصيل، قد لعب دون شك، دوره فى الالهام والتأثير على الحركة باتجاه شكل جديد هو ما يدعي بالهابيننغ HAPPENING .

على الرغم من بعض النجاحات المثيرة، إلاّ أن هذا الشكل، كما يبدو، لايزال فى مراحل تطوره المبكرة جداً. بيد أن الامكانيات والتوقعات التي ينطوى عليها تبدو بعيدة الأثر شريطة العثور ـ كما طالب آرتو دائماً ـ على شعراء أصيلين ذوى عبقرية من أجل وضع خيالاتهم وقدراتهم الابداعية فى خدمة هذا الشكل الجديد.

واضح جداً، من خلال هذا الجرد الانتقائي القصير لبعض التجارب المسرحية التى تدين الآرتو، أن كتاباته النظرية قد جنت ثمارها. بيد أن التساؤل عما إذا كانت هذه التجارب أوتلك التى ستتلوها فى إنبعاثها، ستنجح، فى الواقع، بتحويل الحساسية والوعى الانسانيين الى الدرجة التى سيكون بمقدور المسرح الجديد عندها، أن يقود الى مجتمع وعالم مغايرين، فمسألة لن يستطيع الاجابة عليها سوى الزمن.

لكن ما هو واضح، على أى حال حتى الآن، هو أن مفاهيم آرتو وأفكاره خارج نطاق المسرح نفسه قد أخذت تكتسب مصداقية بشكل غريب: على سبيل المثال؛ إن مطالبة آرتو بضرورة دمج المسرح بالحياة ومثالها؟ غارة شرطة على مبغى، التى كانت الى حد ما الواقعة المسرحية HAPPENING الشبيهة بالباليه المتكامله، قد وجدت تحقيقها ليس في المسرح، وإنما فى السينما الوثائقية. بل الأهم من ذلك في وسائل الاعلام الألكتروني الجماهيرى كالاذاعة والتلفيزيون حيث الواقع يستخدم كمادة خام لعرض حياتي معد درامياً.

ترجمة : نعيم عاشور – البحرين

جواد الأسـدي

الاغتصاب

[في لذة التجربة و شهوة النص]

سأسمي نص" الاغتصاب " بالنص الإشكالي الذي يمشكل كل ما حوله بالمعنى الدينامي الذي يهز السكون المريع ، أقصد سكون الكتابة من جهة ثم قدرتها على النمو باتجاه الخطورة من جهة ثانية . عرفت **القصة المزدوجة** قبلاً ، و أحسست بالفزع حين قرأتها لما تحويه في ثناياها من خطورة ، ثم قرأت **الاغتصاب** تالياً فراودني الخوف نفسه . خوفي مع **سعد الله ونوس** بدأ من **اللغم و الحريق** الذي وضعنا، و وضع شخصياته فيهما حيث خلط الدرامية بالسياسة ، فوجه سؤاله الأول للقارئ ، و ليس للعرض . قرأ محبو المسرح نص **الاغتصاب** بوصفه نصاً مجادلاً يطرح وجهة نظر كاتب مسرحي لا يريد الفرجة على الحدث السياسي، بل يرغب في خرقه ، و تحول نص بايبخو على يد ونوس نحو فلسطين ، أي أن المسرحية ستذهب لوضع حقيقة الصراع الفلسطيني الاسرائيلي في سلة واحدة . و ازدادت توجساتي و مخاوفي ، ليس من النص بل من امكانية تأويل النص وزاوية الانحراف الممكنة و المتاحة التي ستضعه في الحيز السياسي و ليس الدرامي . و بالفعل فان أغلب الكتابة التي واكبت ظهور نص **الاغتصاب** وضع كتابها نصب أعينهم المناظرة السياسية البحتة ، ثم سارعوا الى تركيب مناظراتهم تركيباً يتساوق مع نزعاتهم الشخصية في تأويل النص ، بما يتطابق و فهمهم للقضية المقدسة ، فلسطين . إن المسافة بين قراءة النص و التأويل الشخصي، و بين تحليله موضوعياً إنطلاقاً من ميكانيزم النص نفسه نعلق عليها الأهمية القصوى .

ليس هناك اتفاق كلّي على فلسطين ، و كما نشدّ الحُب نحو ظلال أصابعنا ، نكوّر فلسطين في القلب و حوله . نعم كلنا مأخوذون بالنشيد الوجداني والترتيلي إليها ، نكتب القصيدة ثم نلاحقها و نتبع ظلها في كل رمشة عين ، كل من يسحبها نحوه بالدرجة التي يريد ضمها إليه ، نعرقلها من حيث نحبها ، نحن نعرقل الموضوع الفلسطيني لأننا لا نسمح بأن يقرأ بشكل مخالف ، يجب أن يبقى الموضوع الفلسطيني معلقاً في السماء ، ملفاته مغلقه و الأسرار الربانية تكتنفه ، إذا ما حاولنا انزاله فلا بد من وضعه على طبق من البطولة و الخوارق . إن الاختلاف حول الموضوع الفلسطيني ممنوع ، نحن أمة لا تجند الانحراف في زوايا النظر ، عقل أمتنا أحادي ، واحدي ، ضد التعدد و التعددية ، و الحرمة والحرام و المحرمات انتقلت الى العقل الثقافي العربي بحيث تم استبدال مفردة خلاف بالشطب و الجدل بالتنكر و التحرر من كابوس الفهم الواحد بالتخوين !! هذه هي وجهة نظر سعد الله ونوس بالصراع الفلسطيني العربي الاسرائيلي ، وهو حرّ في فهمه لهذا الصراع ، و ليس بالضرورة أن تتطابق آراؤه مع آراء الذين كتبوا عنه ، إن الكتابات التي رافق نشر نص الاغتصاب لهثت وراء الرغبة في جر النص نحو أحلام كتابها و تصوراتهم و عشقهم للقضية الفلسطينية ، إنهم يطلبون من الكتابة أن تمر عبر فلتراتهم و حساسياتهم الشخصية و الخاصة جداً !! ثمة رغبة في أن نلوك جميعاً اللقمة ذاتها ، و أن نشم بالأنف نفسه و نتهجى بالطريقة ذاتها ، تلك هي الطامة الكبرى ، طامة الرغبة في انشاء العزف الواحد ، الصوت الواحد ، الرأي الواحد .

بهذا المعنى نحن نكرّس مفهوم سلطة جديدة يضع فيها الثبوتيون تاجاً أكبر من رؤوسهم و صولجاناً أكثر امتداداً من قاماتهم ، نحن نمح سلطاتنا المتعجرفة سجادة عريضة كي تذبحنا عليها ، بالاضافة الى الذبحة الصدرية الكبرى ، أقصد ذبحة فلسطين .

أشهد أني أحسستُ بالفزع و الخوف و الريبة من مناخ ثقافي عربي لا يتعامل مع الابداع إلا بالارهاب أو العسف ، و لعل الارهاب الصادر من سيف المثقف أكثر ثقلاً و مرارة من إرهاب السلطة العربية نفسها ، ليس لأنه ينوب عنها و يكرسها ، بل لأنه يستبدل قناعها بقناع خشن و لئيم لؤم ساحرات ماكبث ما زالت مسرحية (لكل حكيم هفوة) تعمل على مسرح موسكو باخراج مارك زخاروفا رغم هجائها المرير للدولة و السلطة ، لقد كفر استروفسكي المؤلف وزخاروفا

المخرج بالمجتمع السوفيتي و بالسلطة فشرّحا بنيتهما تشريحاً تهكمياً خشناً يقترب أحياناً من الفارس و الكوميديا السوداء أحياناً ، لقد قرأ زخارفا نص استروفسكي قراءة مغايرة لحلم الجماعة في السلطة و السلطة في الجماعة .

ماذا كان رأي النقاد السوفيت أنفسهم ؟

لقد حلّلوا عقل المؤلف و قراءة المخرج لنص المؤلف بعيداً عن المدح و القدح ، لا ألفاظ بذيئة و لا تخوينات ، حلّلوا بنية النص و العرض تحليلاً موضوعياً يحفظ ابداع المؤلف و المخرج ، و يسلّط الضوء على دور النقد الخلاق .. ليس من عقدة خوف في تناول التأريخ الروسي أو أهم قضايا الاتحاد السوفيتي خطورة ، المقدس تحت المجهر ، و كل اللحظات الساطعة في التاريخ عرضة للنقد ،و المراجعة، ثمة حرية قصوى تكفل للمبدع القول و البوح بكل ما عنده ليختلف بالدرجة العالية من الاختلاف حول أكثر النصوص إشكالية ، إنهم يختلفون في اختلافاتهم، لا ينسون الجمالي و المعرفي ، و لا يهملون البحث و التجديد .

لوبيموف في مسرحية " بوريس غودونوف" لبوشكين أيضاً طوّر استقلاليته على صعيد قراءة النص في استدراجه اللغة البصرية الموازية وإعلان وجهة نظره السياسية بخصوص التناقضات المريعة في الاتحاد السوفيتي ، إنه من التجديف بمكان أن يُطالَب المبدع بالكفّ عن التدخل في السياسة في عصر تحنطه السياسة المزدوجة التي تستعير فيها السلطات أقنعة مركبة تموه من خلالها اختلالها الشامل .

المبدع عين عصره ، و لأنه كذلك فهو مطالب أن يثير الجدل حول الثيمات المريعة و المصيرية . و سعد الله ونوس كمبدع عربي له كل الحق في أن يضع عصره تحت مجهره ، و يحلله بالطريقة التي يرغب ، و إذا كنا نريد من المبدع التربع على فراغ الكلمة ، و الكفّ عن التدخل في القضايا الخطيرة ، فهذا يعني أننا نخوّل السلطات الحديث نيابة عنا . منذ عشرات السنين و سلطاتنا تدلو بدلوها ليس نيابةً بل قمعاً ، و تلويحا و تهديداً لكل من ينوي البوح بزاوية الانحراف روائياً أو سينمائياً أو مسرحياً .. الخ . إن الاندفاع لمناقشة القضايا العربية الخطيرة و الاشكالية ، شجاعة و سيف يشق الصمت المزمن بقوة وفاعلية،و لقد أردت تحويل الاغتصاب الى عرض مسرحي انطلاقاً من الحرية ذاتها في أن أرى النص من زاويتي ، أي بعيداً عن السؤال المطلق للنص ، بل عبر محاولة لتحريره و التحرر من خلاله الى مدى بصر ي واسع . إن مناقشة

امكانياتنا للنهوض بحرية الرأي ، ثم اطلاقه الى مداه ، هي أهم مايدفعني هنا للكتابة .

لست أريد الدفاع عن نص الاغتصاب لأنني اخترته ، بل أحاول عبرعرض الاغتصاب أن أفتح الباب على تفتح التمثيل و الاخراج ، لكي تزدهر قابلياتنا للذة ، في محاولة لمجانية المساس بجوهر النص من الناحية الفكرية .

كيف يحقق المخرج فكر النص أو كيف يتعامل مع الأسئلة الحيوية داخل النص الدرامي ؟ أفكر بالعرض أولاً من ناحيته الجمالية ، أي تسريب الفكر السياسي عبر المنظور البصري ، مما يعني دفع النص باتجاه قراءة درامية يتوازى فيها السياسي و الجمالي بحيث يتقدمان كحالة متداخلة ، ربما يعرضان بعضهما الى التناطح . و لكن التوازي الجمالي ضرورة قصوى للذهاب بالنص نحو الظل و التفسير المغاير للنص ، ثم الاستقلال عنه نسبياً يدفع النص لأن يربح الكتابة الثانية مادامت الكتابة الأولى ، أقصد كتابة المؤلف ، قد أنجزت ونشرت و تم تداولها بشغف ، بغض النظر عن الآراء العجولة و القسرية والمسبقة. لابد أن نقرّ أن نص ونوس حركت الحياة الثقافية و المسرحية ، تلك واحدة من مميزات النص التي حرّكت الجدل حول الحالة الفلسطينية التي يضعها العرب في التابو و في المساحة المقدسة التي لا تمس أو تناقش !! إنهم يضعونها في المتخيل المطلق و في صورة البطولة المطلقة ! ربما يكون من حقنا كعرب إجلال قضيتنا و الانحناء لمعطياتها ، و لكن ليس من زاوية الطلاق ، بل عبر تداولها الموضوعي الذي يحيلها الى الحياة و هي تحيل الناس و بالضرورة الى تأملها و تكريسها كحالة خلق مستمرة في الانفتاح على اشكالياتها و مناقشتها بجدية و صدق ، بموضوعية و وجدان ، هكذا فعلنا مع عرض الاغتصاب . ذهبنا في حبنا لفلسطين من خلال مد الأصابع الى مركز الورم ، نكثنا الحالة المحرمة لنجعلها متداولة ، إختلافنا أو تطابقنا ينبع بالتأكيد من القدرة على تأمل القضايا الكبرى . لقد نجح النص في أن يؤسّس للخطورة مساحة مقصودة ، خطورة ضرورية ، لنقترب أكثر و لنتحدث عن النص من الزاوية الفلسطينية ، و لنقارب بين الآراء و الكتابات التي وصفت النص الفلسطيني الموازي للخط الاسرائيلي بأنه هشّ ورخو ، خطابي و مباشر ، لم يقلق الذين كتبوا عن نص الاغتصاب البنية الدرامية في الحكاية الفلسطينية ، بل نكشوا السياسة في قول الفارعة و إسماعيل ، أقصد اعتمدوا على السياسة كي يهشّموا الدراما .

لست مع المفزوعين الذين يتصورون خطاب الفارعة أو حوارية منوحين و سعد الله أو حوار اسماعيل مع مانير في حديثه عن مستوى العلاقة بين اليهودي و الفلسطيني ، بل ما يهمني بالتحديد امكانية تحويل خطاباتهم الى الدرامية !

الكاتب حر كل الحرية في مخاطبة عصره باللغة و الاسلوب الذي يؤدي له مهمته و انجازه الابداعي ، الكاتب يكتب وجهة نظره هو ، و على الذين يحاورونه ألا يتربعوا محله كما لو كانوا هم أنفسهم قد كتبوا الاغتصاب ، بهذا المعنى لابد من التمييز بين الكاتب و حرية رأيه ، و بين نقاد الكتابة و تفتحهم على الجدل باعتباره جرماً رهيباً ، بل بوصفه خلافاً حول قضايا العصر الكبرى ، أقصد قضية فلسطين .

الاخراج و النص /

سأسرع الى القول بأن النص ، أي نص ، بالنسبة لي هو هيكل الاخراج ، و ربما وجدت جملة جان جينيه ضرورية للمخرج ، عندما قال في مقدمته أوبين حواشي نصه " على المخرج أن يتعامل مع الخادمات بوصفها هيكلاً لنص درامي " .

إن نزعتي الاخراجية تتساوق مع عقل جان جينيه في ائتلافه لكل مقومات ومفردات التقديس، إنه ينظر الى نصوصه على إنها نصوص مختلة ، ناقصة ، وبهذا المعنى فانه يمنح المخرج جناحين ،من رغبة و متعة ، في التحرر من التقديسات و الثبوتيات ، إنه ببساطة يفرش سجادة نصه في بؤرة المختبر والاختبار ليمنح الورشة الفعلية للبروفات ألقاً فعلياً و ليس لفظياً ، انها ضرورات متبادلة يخوضها الاخراج و التأليف كي لا يستقيما على حال ، باعتبار أن الاستقامة هي في بطلان النص و الاخراج ، أن قيمة النص ستنبع من القدرة على مغايرته و قراءته بوجوه مختلفة ، لابد من لوثة تخرق عقل الاخراج و التمثيل و التأليف المستتب، لوثة ضد الاستقامة و مع التحرر من قيد الفكرة الواحدة التي ستتفتح على اختلافات و تفسيرات و ألوان مختلفة . هكذا أنظر الى نص باييخو و الاغتصاب ، ليس باعتبارهما قدراً ثقيلاً ينزل على جبهة البروفات ، بل حرية قصوى تنمو ضد الأحادية ، أنظر الى نص الاغتصاب على أنه مشروع غير مكتمل ، هذه هي إحدى حسنات النص يروّجها ونوس نفسه في بيانه المسرحي و في مقدمته لنص الاغتصاب ، ليس لديّ مشكلة مع الخطاب

الفلسطيني لا فيما تذهب اليه الفارعة و لا حوارية منوحين سعد الله ، أحترم الصواب و الخطأ النابع منها و أنظر إليه باعتباره جزءاً من ضرورة قصوى لحرية التخاطب . إن قلقي في صلبه قلق درامي ، أفكر في متخيل البصر ، لهذا عقدت اتفاقاً مع اسماعيل لترويج صمته ، بلاغة الصمت و السكوت المقلق عند اسماعيل هي الفعل المركزي للعرض الذي سينعكس و بقوة و قسوة و مرارة على المنزل الاسرائيلي ، الخطاب اللفظي سيندرج في العرض تحت خيمة الخطاب البصري الذي هو خلاصة المسرح . لقد فسّرت النص وفق نوازع درامية و ليس سياسية ، أو حاولت أن ألبس السياسي طاقية الجمالي ، هكذا نمت رغباتي مع خادمات جان جينيه و اغتصاب ونوس .

بين الاغتصاب / على حافة القصة المزدوجة /

أحببت القصة المزدوجة للدكتور بالمي التي شكلها بايبخو الاسباني بمعاناة استثنائية تخّص الواقع الاسباني و تقدم رصداً شفافاً و متوحشاً لآلام الديمقراطيين الأسبان ممن وقفوا ضد فاشية فرانكو ، الذي حول اسبانيا برمتها الى ثكنة مخابراتية أو مخفر شرطة ، أو كما هندسها بما يليق بمقاماته القمعية. أسبانيا كلها في سرداب موحش ، الدم ينزّ من أصابع المعتقلين السياسيين ممن أرادوا فتح بوابة الحرية لبشر أدمنوا العتمة و حفلات التعذيب . إن اختيار بايبخو بطله دانييل " المحقق الذي سيكون إسحق في الاغتصاب " كي يؤسس الازدواج في قصته المزدوجة ، له أثر كبير على ربط النص بالانسان الأسباني ، مواطن أسباني يخصي مواطناً أسبانياً ، ثانياً مواطن أسباني يغتصب مواطنة أسبانية !! ثمة تدمير متبادل لجلاد يستبيح أبناء جلدته فيصاب بالعنة . وسؤال بايبخو سيتوجه نحو تغريب الممارسات السلطوية اللانسانية ، كيف ينسج الجلاد رداءه و كيف يطرّز قميصه و يشكّل يديه و لسانه و أنفه ثم جسده ، كي يكون في خدمة الآلة الكبرى التي تمسح و تبتر الانسانية الكبيرة في الفرد؟! أية قوة و أية قسوة و إية وحشية لابن الوطن ، معذب إبن وطنه ! كيف يتناسل الجلادون ؟ و كيف ينتج المخبرون أولاداً و بيوتاً ، أية رائحة لبيت الجلاد، ما هو لون سريره ، و مخدته التي ينام عليها ، الشرشف الذي يتغطى به الأنفاس اللهاثة للجنس و السرير الأنثوي بعد حفلات التعذيب ؟ هل يجلب الجلاد شوكولاته الى أولاده ؟ ما طعم قبلته على خد زوجته ؟ كيف ينظر الجلاد

الى نفسه في المرآة ، و رغوة الصابون التي تطلي وجهه وقت الحلاقة هل تغرّب ملامحه ، الشفرة ، الأنف و الفم ، المرآة و العيون ، هذه هي أقنعة جلاد القصة المزدوجة ، إن قيمة القصة المزدوجة هي في هذا التبادل بين فعل الجلاد و ضحيته في اطار الوطن الواحد . هل سيربح نص الاغتصاب هذا التغريب العالق بين أصابع القصة المزدوجة ؟ ما هو مداه ؟ هل انتقال بيئة النص و خواصه كي ترصد الصراع بين جلاد اسرائيلي و مواطن فلسطيني سيحوي نفس رغبات التغريب؟ ليس من دهشة لصراع الأعداء ، لأنه أمر مفروغ منه ، الفلسطيني يصطاد الاسرائيلي بمقلاعه ليعرّضه الى التخلخل المكاني و الزماني ، الفلسطيني يريد أن يضع الاسرائيلي تحت طائلة السؤال الأكثر خطورة ، السؤال المتعلق بعدم أحقية الاسرائيلي في العيش مع ، و في ، أرض ليست له ، الاسرائيلي يقوم بسلسلة متراكمة من اغتصابات مستمرة يرتكب عبرها جرائم (اسحق مثلاً) شنيعة ، لا يمكن مناورة أو محاكاة فعل الاغتصاب و لا محاورة أطرافه ، يمكننا التمييز بين اسحق و منوحين و مائير و راحيل ، كما يهمنا من طرف خفي فهم الرغبات الانسانية و لكن بشرط ألا يكون هذا الحوار و الجدل تحت خيمة مغتصبة أصلاً . إن تعميم المقاربة بين آلية رجل المخابرات الاسرائيلي ، العربي و العالمي ، أمر يخرج النص من راهنية صراع متداول إلى فهم عميق لروح العصر التي تكبلها الآلة الجهنمية الكبرى ، هذه قيمة الاغتصاب الكلية باعتباره نصاً ينصّ على تقديم موضوع محرّم و ممنوع يريد أن يتحول الى مركز الصدارة، إن رصد شخصية راحيل و اسحاق في حكايتهما من زاوية انسانية ستكون مهمة أكثر من الخطاب السياسي الذي ألحّ على تكوينه سعد الله ونوس باعتباره يندرج تحت لافتة بحثه عن مسرح السياسة و التسييس الذي شغله لفترة طويلة . أعتقد أن سعد الله ونوس سيشاركني الاعتقاد ببطلان لافتة السياسة في المسرح و المسرح المسيس ، أو بطلان مشروعية هذا المشروع الذي قدمه سعدالله ونوس لفترة من زمن ، يحتاج الآن الى نفيه ، للدخول في الجيغوفية التي تخبئ السياسي خلف الظل الاجتماعي و لا تشير إليه إلا بصعوبة بالغة . أردت أن أوجه كاميرات العرض نحو سلطة الجلاد و مسلخه ، اسرائيلياً كان أو سويدياً أو عربياً ، أردت إثارة سؤال الخطورة و القوة التي تدفع الانسان لأن يتشكّل كما تشكل اسحق مثلاً . سؤال جوهري لازمني في قراءتي لنص الاغتصاب والقصة المزدوجة .

أضاف ونوس الى **القصة المزدوجة** حيثيات مهمة على صعيد صياغة منوحين التي اندرجت تحت جناح الخطاب السياسي ، يقول منوحين في أول جملة ينطقها في النص : " **هذه مملكة العصيان و الجنون ، الرأس كله مريض ، من أعلى الرأس حتى أخمص القدم** " ، هذه الجملة التي تكشف رأس النص و جسده من أول لحظة ، جملة تمشي ضد الدرامية ، جردت منوحين في العملية الاخراجية من صفة الراوي الذي يعلق على المشهد فيكشفه قبل حدوثه فحولته الى انسان ، أقصد الى طبيب أمراض نفسية تتكشف مقوماته الانسانية عبر المشهد و من خلال الأفعال الفكرية و الدرامية . إن أحسن صياغة لخواص منوحين هي في استبعاد اللهاث الايديولوجي منه و دفعه الى مقومات حريته في القول دونما خطاب سياسي . و جملة منوحين : " **في تربيتنا الصهيونية يعلموننا الكراهية** " جملة مهزوزة لأنها مانشيت و لا تمس القاع بأي شكل من الأشكال ، إن الشخصيات الدرامية ستكون درامية بحق عندما نتوصل إلى دلالاتها الانسانية الموحية و ليس الايدويولوجية ، منوحين اليهودي الذي يقرع مريضه بقسوة ، هل يصلح لأن نحاوره ؟ كيف سنحاوره ؟ كآدمي أم كسياسي ، أين يكمن في الآدمي و متى يفترق معه السياسي ؟ ما هو موقفه من جرثومة اسرائيل الكبرى و من هجرة اليهود المعاكسة الى أرض الميعاد ؟ منذ متى يعيش في الأرض المغتصبة ويمارس عمله و وجوده الانساني ؟ ما هي جدوى تنويره إذا كان ما يزال يعيش في أرض ليست أرضه ؟ الى أي حد وقف مع المتنورين اليهود (القلة النادرة) ضد سياسة الاستيطان و هل يوجعه قلبه عندما تخرق الرصاصة قلب الولد الفلسطيني ، أم أنه يتهادن في الخلسة و يتواطأ مع الرصاصة ؟

أسئلة تدور حول حياة هذه الشخصية التي أرى مبرر وجودها بقوة في **القصة المزدوجة** ، و لا أحس بهذا الوجود في **نص الاغتصاب** .

إذا كانت هذه حالة منوحين فما هو حال اسحق ؟

يكتسب اسحق أهمية وجوده بوصفه حيواناً يتغذى من دم المؤسسة الصهيونية ، أكرر كلمة " حيوان " قصداً ، ليس لأنه يتمادى في تعذيب الفلسطيني فقط ، بل لأنه اختار مهنة لا تمت الى الانسان بصلة ، فاسحاق الذي يتوج يومه باخصاء الرجال و اغتصاب النسوة ، هل من أمل في صحوة ضميره؟ الى أي حد سينهض الانسان الذي في داخله ليتعارض مع ما في داخله من حيوان يتعطش للدم ؟ ليس في نص بايخو ما يدل على صحوة الجلاد كما هو

الحال في نص الاغتصاب ،الذي يقدم ارتباكاً في سياق الشخصية الدراماتيكية! يمكن لاسحاق الانكفاء و التخلخل لفترة قصيرة ، و لكن في اطار ردة فعله على عنّته الجسدية من جهة ، و لحطام علاقته مع راحيل و في تهدم منزله ، هذا مفهوم جداً ، و لكن إذا ما رافق هذا الاختلال و توازى مع الاختلال الفكري ، بحيث تتحول مؤسسة التعذيب الى وحش و مسلخ مريع من وجهة نظره ، فلابد و الحال هذه من البحث عن منطقية تحوله الفكري ! كيف ؟ لماذا ؟ هل ممكن ؟ إن صحوة اسحق في العرض ممكنة و لكنها جزئية ، مؤقتة ، سرعان ما تخفت ، لأنها ليست نابعة من اضطراب الانسان الذي فيه ، بل من تخبط الوحش الذي في داخله .

أريد لاسحق أن يختبر علاقته بمائير المتزمت في الفكر الصهيوني ، أو أريد له أن يرتج ، و لكن في إطار الجاهزية القادمة لمعاودات آلية عمله بحقد أشد و رعشة أعمق . ألق بايبخو عنوانه " القصة المزدوجة " إلى دانييل (اسحق) بما يليق بالازدواج المريع في حياة هذه الشخصية ، رجل المخابرات و الانسان في طبق واحد !! رجل المخابرات و الفعل المؤسساتي المناقض للانسان في طبق،واحد!! رجل المخابرات و انحسار الرائحة الانسانية في عمله بما يمكن أن يتحول الى صرصار كبير يلتهم كل ما يحيط به من بشر و زهور . و القصة المزدوجة في أسبانيا ستزداد ازدواجاً عندما نضع صورة راحيل و اسحق و المؤسسة المخابراتية الاسرائيلية في مرايا متقابلة ، اسحق (ذراع المؤسسة) مقابل راحيل الأنثى المخلوعة من سعادتها الزوجية التي تكشفت في سياق رحلتها مع زواجها من اسحاق. التشوه الذي انعكس على البيت و الطفل و الحياة برمتها . ليس من أمل في ثبات المنزل ، سقف المنزل الاسرائيلي الذي ينخلع قطعة فقطعة و ينهار ركناً بعد ركن . راحيل تبدو في النص و في العرض كأنها خلاصة ما نتوق اليه في مجاورة آدمية و ليست سياسية ، إن حيز الصدق الذي دفعها لصحوة عفوية و تلقائية ضد زوجها و ضد مائير (المؤسسة) ، ثم استنكارها للممارسات الدونية و للمسلخ المريع ، هو حيز حيوي لهواء أقل فساداً لبشر ما زال فيهم نتفة من البياض الذي نعكز عليه لرافعة حياة مستقبلية أقل توحشاً و أكثر تلمساً للعذاب الانساني .

المكان /

منذ سنوات طويلة و نحن نخوض في هذا المكان الضيق كي نفتح الأفق المسدود لنحرك الستائر المعدنية و الشبابيك المغلقة و الأبواب الثابتة التي لا حياة فيها ، يبدو أن الذكريات و التعامل مع الأشياء الصغيرة التي تحيط البروفة لتعطي لنفسها صفة الأدمية ، و البروفة بدورها تنتقل الى عناصر حياة متلامسة و متداخلة ، كانت يوماً هذه العناصر تفتقد الحرارة فتكسبها التمارين المسرحية دفء و تفاصيل وجود حار و فاعل .

كل مكان يمكن أن يضع الانسان في الحالة الأنيسة ليخرج و يخرج المكان من اليباس و الاكفهرار إلى النبض و الحيوية ، هكذا كان حالنا مع القاعة الصغيرة أو الصالة الضيقة التي تعرفنا عليها منذ "ثورة الزنج" ثم "خيوط من فضة" و بروفات "العائلة توت" و "عمر أبو محمد لعبدالرحمن أبو القاسم" . نص"الاغتصاب" أعاد صياغة المكان كي يدخله في وشيجة جديدة ، لم نطالب بقاعة مسرحية لا لبروفاتنا و لا لعرضنا ، لأننا بصراحة أدمنا المكان ذاته ، لقد أصبح المكان كائناً من لحم و دم ، له عينان و أنف و فم و قلب ينبض ، و علاقة الممثلين و الفرقة المسرحية صارت أكثر حنواً و شفافية رغم قسوة ما يحيط بنا من ارباكات تخص المكان نفسه ، الطاولة المهملة مثلاً ، الغافية في الغابر فتحت فمها متثائبة و عينيها كي تبصر أو تلمس أصابع و أجساد الممثلين الذين صاروا يتعاملون معها بوصفها كائناً ، فراغاً و طاولة و جسد ممثل أو أجساد ممثلين ، فراغ و طاولة تنهض بهدوء كي تقدم نفسها في خدمة أيادٍ و أحاسيس و لهاث وعرق ، العرق يتصبب من جسد الممثل على الطاولة ، لمسات حب و عنف ، قسوة و حنو ثم انكسار ، و كل هذا يشخص على جسد الطاولة التي استسلمت إلينا فتوهمنا أنها خيمتنا الصغيرة ، أقصد مساحتنا التي تشاركنا في صياغة عذاب ليس له آخر ، الكراسي أيضاً ترمقنا بحسد ، أما البوابة التي اتخذت هيئة الأوكورديون فانها تنوي الدخول في زمهريرنا و تعبنا اليومي ، نحن نستنطق المكان الفقر ببوابته و طاولته كي ينخرطا معنا في يوميات تبدو في شكلها الخارجي معدنية صلبة أو ميتة ، و لكننا ندخل معها في لعبة تبادل التفاصيل المؤنسنة ، أو تلك التي تؤنسن الجماد ، ليس لدينا مسرح بعلبة إيطالية ، بالأحرى لقد تعبنا من هذا التبعيد القسري الذي يفصل الناس عن مساحة الممثل أو عن ملمسه و عرقه ، لا نريد أن نتحدث عن نوايا مسبقة

لتفسير النص و تخصيصه لهذا المكان ، أبداً ! بل سنتحدث عن ظروف أجبرتنا على الالتفات الى علاقة جديدة يتم فيها التشابك الذي حلمت به منذ " رأس المملوك جابر " حيث أردت عرضه في مقهى الكمال ؟ حلم لم يتحقق لأسباب عصية تخص الحياة المسرحية !!

ها هي الأمثولة نفسها تتحقق مع نص الاغتصاب و لكن بصياغة أخرى ، إن عمل الممثل و العمل الاخراجي تنفسا من رئة المكان ، أقصدمن الرئة و القلب، لقد تعارفنا و تحاببنا ، بل ثمة ما يجذبنا لبعضنا ، مكان فقير و ضيق و فنانون يعيشون ضيق أفق عصرهم ، دهليز و غرفة على اليمين و اليسار صارت جزءاً من بيت إسحق ، أما البوابة فانها بعد البروفات الطويلة أصبحت تقسم الحكاية المسرحية الى مستويين مكانيين ، الأول يخص عالم مائير (رئيس المؤسسة المخابراتية الصهيونية) ، و الثاني يخص إسحق وبيته الذي تعيش فيه زوجته وإبنه و أمه ، و لأن مائير هو سيد إسحق فان مساحة مائير و سطوته المكانية ستنعكس في خطة العرض على تهديد بيت إسحق ، ليس ما يدل على تفاصيل انسانية ، لا في بيت اسحق و لا في المؤسسة (بيت مائير) ، لأنها أمكنة مقتلعة، أمكنة تخص الفلسطينيين و مصادرة من قبل الصهاينة ، لقد تقصدت تجريد المكان الاسرائيلي بشقيه كي لا يكون شاهداً مكانياً ، لهذا بقي المكان معلقاً في الهواء ، أبوابه مهتزة و بوابته مخلخلة و مساحاته مهددة . إن التهديد يحيط بالمكان و يحرك جحيمه الكلي ، أرض أو مكان يريد أن يكون ضد منتزعيه، المكان إذن في حالة إصطفاف مع الفعل الفلسطيني ، الفعل الفلسطيني حاضر وقوي لأنه يحرك الحكاية الاسرائيلية لينقلها من الود الى الجحيم ، من العلاقات المرتبة الى ارتباك كلي في المكان و في سلوك الشخصيات المتداعية المنهارة بالتدريج ، الفلسطيني في مكانه ، قوي ينطلق من إحساسه العميق بمواطنيته ، ومكان الفلسطيني المنتزع من الصهيوني يضيق عليهم فيحاصرهم ، ثم تعثر في المكان أو صراع مكاني و جمهور مؤلف من ثلاثين متفرج ، يتفرجون على حكاية أدمنوا الصراخ ضدها دونما فعل حقيقي يتوّج الصراخ ، جمهور شاهد على مشاهد الاغتصاب الفلسطيني ، كيف ينظرون إليه ؟ هل سيستطيعون التفكير بمشروع فعال ؟ ! و القصة في الاغتصاب لا تخص الفلسطيني فقط لأنها تخص العربي أيضاً في تبادل الاغتصابات بين السلطة و المواطن الذي أدمن السكوت على قمع يحوّله الى قطيع !! إن الفلسطيني في مواجهة مرايا القمع الاسرائيلية

و العربي في مواجهة مرايا قمع سلطاته !!

البيت برمته محتل ، هذا ما أردته و هذا ما وصل الى الناس ممن حضروا الاغتصاب في بيت دائرة الثقافة . ثمة اغتصابات متبادلة بين الناس والعرض، دخول اليهود بقبعاتهم على المكان تهديد و إغتصاب ! اغتصاب الفلسطينين على يد الصهاينة إغتصاب للمتفرج الذي يجب أن يضع نفسه محل الفلسطيني في لحظة الانتهاز هذه ! المكان ملغوم يعيش انتهاكات قسرية ، ليس من جغرافية مكانية لها علاقة بثبات محدد ، بل أن الجغرافية مهددة و مخترقة ، بؤس العرض صور و بصرياته و تطلعاته الى المكان بوصفه يضع المتفرج والممثل في حالة تماس و كهربائية لاذعة . قال لي أحدهم : ثمة اختناق ينتابني خلال العرض ، قال الآخر : أردت للحظة أن أصرخ بقوة أو .. ، قال ثالث إنه عاش حالات من الانتهاك القوي . هذا ما أردته في العرض ، أن يعيش المتفرج و الممثل و الاخراج في مساحة مركبة و متناقضة ، جارحة و متوحشة ، الموضوع نفسه يعطي للمكان حالة توحش و تمرد . هنا ، في مثل هذه الأمكنة (البيوت) يصبح التمثيل جوهرياً أكثر من أي وقت مضى ، أقصد يصبح ضرورة ملحة ، صورة صادقة لا مجال فيها لاحتيال ، الممثل وجهاً لوجه أمام كاميرة المتفرج مرشحاً للدخول في مناخ مكاني مكفهر و صارم ، التمثيل هنا سيصبح أكثر خطورة على الاخراج عندما يندفع الثاني نحو الشكلانية أو عندما يندفع الأول نحو الكذب وسيجانب السقوط لو مشى بصحبة الصدق و الانفعال الحقيقي ، ليس بمعنى الاندراج في المعاناة ، بل بمعاناة من جهة و بتبعيد جزئي من جهة أخرى ، هنا لابد من الحديث حول التمثل كأخطر وشيجة أو خلاصة يمكن أن يكرسها التمثيل عندما يلغي التبعيد ، التبعيد هنا جوهري لأنه سيمنع المتفرج من الانصهار في فكرة الممثل الموهوب الذي سيتبنى الشخصية بكليتها باعتباره سيذود و يدافع عنها بضراوة ، دونما هامش نقدي و لو صغير يعطي منحىً تأملياً للشخصية التي يلعبها .

التنفيذ المشهدي /

بعد قراءتي للنص قلت في نفسي : " لابد من طغيان لمفهوم التمثيل .حاولت أن أفسّر لنفسي ما معنى كلمة طغيان و ما تعنيه من رغبة في الاشارة الى

إختفاء الاخراج خلف ستار التمثيل ، أي دفع العلاقة مع الممثل الى مساحات مغايرة لخواص الممثل نفسه من جهة ، و مختلفة مع عملي كمخرج من جهة أخرى . هؤلاء الممثلون الذين اخترتهم في نهاية المطاف تم الاتفاق معهم بعد أشهر ملغومة من نزاعات بيني و بين نفسي ، مصدر نزاعي هذا يتمحور حول نوع الممثل والرغبة في العمل معه بلغة بعيدة عن التكرار ، هذا التكرار المريع في الفن والمفسد للروح ، ترى كيف سيتم تجنبه ؟ أعتقد أن إختيار نوعية الممثل حاسمة في شكل و محتوى العرض المسرحي . لقد رشحت على الورق عدداً كبيراً من الممثلين و الممثلات ، حاولت أن أدرس تجاربهم و استعداداتهم بما يتلآئم مع مستوى التمثيل الذي سنطرق أبوابه . مجموعة المسرح الفلسطيني معروفين عندي لارتباطي و شراكتي الدائمة معهم في كافة العروض ، ينقصني راحيل واسحق و مائير ، أخيراً وقع اختياري على فايز قزق (اسحق) و (راحيل) أمل عمران و نجاح سفكوني (مائير) ، لابد من ممثل لديه مشروع أحلام مع المسرح، أقصد المسرح بالنسبة له جوهر انبعاث اللذة و المتعة الاستثنائية ، أصبحتُ الآن أكثر من أي وقت مضى أعيش على فكرة تبادل العلاقة الانسانية و الفنية مع الممثل ،لا باعتباره شريكاً في العرض ، بل بوصفه مفكراً معرفياً سيمرر النص و أحلام الاخراج عبر حساسية جسده و روحه ، آلامه و ملذاته . إن اختيار الممثل أمر في غاية التعقيد لأنه حاسم للوصول الى لغة مسرح جديدة ، بدون الممثل الجديد ، أقصد العصري في علاقته مع البروفات ، التواق للبحث و اكتشاف مستويات مركبة من خواص المشهدية البصرية ، لن يكون هناك عرض مسرحي مهم . ليس لدينا مسرح ممثل ، هذا ما وصلت اليه خلال تجربتي مع الممثلين ، لدينا ممثلين موهوبين يعدون على أصابع اليد ، لهذا فليس هناك مسرح ممثل ! إن مسرح الممثل سينهض و بقوة مع ممثل يهبّ من زمنه و معارفه للمسرح ، أي ذاك الذي يعطي للبحث و للبروفات خلاصة روحه و تصوراته و متابعاته اليومية في التقاط الجوهري من المشهد الحياتي كي يعيد تكوينه ابداعياً في المشهد المسرحي .

بروفات اختبارية/

منذ قرأت الاغتصاب أدركت أهمية راحيل و اسحق في حكاية مسرحية ترصد عذابهما و تتشكل على واقعهما الانساني ، رشحت أمل عمران

لراحيل و فايز قزق لاسحق ،لخلق ثنائية يتم فيه و معها التبادل الذي أتوق إليه بين التمثيل و الاخراج ، و منذ الوهلة الأولى أردت أن أفسّر العرض عبر عيون راحيل ، أي من خلالها . أولاً لأنها غير متورطة في سياسة الكتابة ، و ثانياً لكونها حرة بالمعنى الذي سيمنحني قوة في التماثل معها للعزف على نوتات مختلفة . أمل عمران في حياتها التقليدية ، أقصد حياتها غير المسرحية تبدو انسانة عادية ، ليس هناك ما يميزها سوى تلقائيتها المسوسة ، درّستُها في الصف الأول عندما كانت تخاف من ظلها و صوتها ، و رغم أن جسدها كان ملموماً، منغلقاً ، إلا أن توثبها الدائم و خوفها و اضطراب روحها تنبئان عن فتاة إستثنائية على صعيد المسرح ، تخرجت أمل من المعهد بعد أربع سنوات من شقاء و أسئلة و نضوج بدى واضحاً في عرض نائلة الأطرش الجميل (شيئ من موليير) ، الذي أحببته لأنه رشح طلابي للتخرج أولاً ، و لأن نائلة قادت الطلاب بسلاسة نحو عرض عذب و ممتع ثانياً . قلت للينا الباتع التي كانت تجلس بجانبي في خان عنبر ،حيث يقدم العرض : إن هذه البنت مدهشة ، ثمة سحر يطفي على حضورها عندما تعتلي منصة المسرح ، كأنما سحر رباني يرسم لها ظلالاً من أجنحة مذهبة . أحسستُ بالسعادة لأن هذه الممثلة ستشاركني في أغلب مشاريعي المسرحية . عاودت رؤيتها في قصص جيخوف للمسرحي مانويل جيجي صاحب الفنتازيا الساطعة ، فتيقنت من الجذوة النورانية داخلها ، اخترتها لنص الاغتصاب كي تقف مع فايز قزق في مشروعنا الصعب القادم ، أردنا الذهاب مع الدور الى أعلى ما في جوفه من فزع و لذة . راحيل التي تعيش مع زوجها في مناخ يفتقد الى المتعة و الحياة ، البيت كله منهك و متصدع تخرقه توراة سارة بنحاس (لينا الباتع) و عنّة إسحق (فايز) و سلطة مائير الغاشمة (نجاح سفكوني) ، أردنا جميعاً أن نؤسس لعلاقات معدنية تتكسر وتتهدم باتجاه الجحيم المريع ، تأتي أمل قبل البروفات بساعة ، تظل في صالة التمارين تجرب ما بجعبتها من تداعيات و إشارات تخرق بها العرف السائد في البروفات ، التي بدت للوهلة الأولى خجولة ، هشّمت أمل هذا الخجل عند فايز و عندي ، فاندفعت كي تكسّر المحرمات ، ظلت ترجو فايز قزق أن يعمل كل ما يخطر بباله باستقلالية و دون حياء ، ألاّ يخاف من وهم المرأة التي تسكنها ، كأنما هي تريد تحطيم إمرأة أخرى تسكن جوفها !! في ساعات المرض لا تغادر البروفة ، خارج البروفة ، في البيت أو في المقهى أو الشارع ثمة بروفات

مستمرة لصياغة (راحيل) ، إنها ببساطة عاشقة مسرح أو عاشقة بروفات ، وفايز قزق الذي تبادل معها نسيج الخواص في العمل الدؤوب المشترك وجد نفسه فجأة بدونها ، قبل بداية البروفة التي لم تأتها أمل عمران ذلك اليوم طلب مني فايز الحديث معه على انفراد في الغرفة المجاورة ، مدّ يده الى جيبه واستخرج رسالة ! تردد قليلاً ثم همس : إقرأ . قرأت .. الرسالة من أمل عمران و هذا مقطع منها : " استاذي العزيز في الوقت الذي تقرأ فيه هذه الرسالة سأكون في لوس أنجلوس للدراسة " ... ! أسندني فايز لأنه يعرف أية كارثة ستحل بي من دونها ، هل أغميّ عليّ وقتها ! علم الممثلون بهذا الخبر ، حزنّا جميعاً على شهرين من بروفات شاقة و ممتعة ضاعت دون رجعة ! خرج الجميع باستثنائي و فايز ، ساد صمت مريع ، لم أعد أحتمل أية كلمة ، و فايز الذي بدا أكثر مني تماسكاً كان يموت من داخله . فجأة استقرت عيوننا على كيس وضع على كرسي مجاور ، فتحناه فوجدنا الاكسّسوارات التي كانت تستخدمها أمل في البروفات ، تنورة - حزام - باقة ورد ... و دمعة مخبوءة .

أمل جديد لبروفات جديدة /

بعد انقطاع ما يقارب العشرين يوماً ، نهض أملٌ جديد لموعد مع دلع الرحبي ،ملكة سكان الكهف للمبدع فواز الساجر ، دبّت الحياة من جديد في بروفات جديدة ، جلست دلع أمامي و قبل أن أنطق بكلمة قالت أنها مستعدة لعمل الدور بدون مقابل و بدون أية شروط ، ثمة إرتباك كان يمسح وجهها وتلاوينها أدركته أو صرحت هي به بعد عروضنا الجماهيرية على مسرحية الاغتصاب . قالت إن سبب إرتباكها هو اللقاء الأول الذي ذكّرها بأول لقاء مع فواز الساجر ثم صمتتْ ... أحببتُ دلع مرتين ، مرة لأنها تحمل على أناملها رائحة و أنفاس فواز و مرة لأنها قدمت في سكان الكهف صدقاً استثنائياً .

منذ بروفاتنا الأولى كأنما كان ثمة عهد غير معلن بيننا على ضرورة حرق المراحل . لدلع الرحبي طعم ثان في طريقة إداءها لا يشابه بأي حال خواص أمل عمران ، هذا طبيعي جداً ، و لهذا فان الشريك المقابل ، أقصد لينا الباتع المخلصة و الدؤوبة ، ثم فايز قزق كانا يحتاجان مسافة زمنية كي يتم هضم الأنفاس

الجديدة لنمو العلاقة الجديدة ، نحن أمام توتر آخر و نزعة أخرى لردود الأفعال . قدمت دلع نموذجاً لبروفات تضعها في خواصها هي ، و بشجاعة ودأب مع عبدالرحمن أبو القاسم و خبرته العميقة ، و مفيد أبو أحمد و هاني السعيد وضعيهما ، نجاح سفكوني و رنين صوته و روحه ، كل هؤلاء وضعوا الامهم وعذابهم في بروفات جديدة متعبة و منتجة .

مشهدية مركبة /

فجأة وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه مع بروفات حرة غير خاضعة للهاث مهرجاني ، الامتداد الزمني للبروفات يمكن أن يعطي للاخراج و التمثيل حيزاً تأملياً نقدياً للمشهدية و للفكرة و للخلاف ، بهذا المعنى فان كل مشهد مسرحي كان بالنسبة لنا بمثابة اخراج عرض مسرحي مستقل ، مشهد إسحق و الأم مثلاً عالجناه بما يقارب خمس معالجات بَصَرية و حلول إخراجية متناقضة و متباينة، بهدف استظهار أقصى ما للممثل من طاقة و إمكانية في تعبيراته الداخلية ، انتقلنا بالمشهد من التناقض في الرغبات و الاختلاف في الطرق و التباين في الاستجابات من أجل خلق وحدة نوع منسجمة أحياناً و متضادة أحياناً أخرى ، فايز قزق جديد على لينا الباتع و هي جديدة عليه . لهذا في إطار عملهما المشهد تجلت استعصاءات على صعيد الاخراج و التمثيل لتحريك المشهد برمته نحو الداخل و العمل الداخلي ، أن يجلس ممثلَين أمام بعضهما فترة طويلة من الزمن دونما ميل للحركة ، أي الذهاب نحو الحركة الروحانية كي تنعكس على العين واشارة اليد و لغة الجسد ، كان ذلك أمراً شاقاً . تكرر الأمر معنا في مشهد الدكتور منوحين، عبدالرحمن أبو القاسم ، و إسحق ، ثم في مشهد مائير نجاح سفكوني ، و إسحق . قدم الممثلون استجابة نوعية في هذه المشاهد ، تجلى ذلك في الفهم النقدي و تأمل المشهدية و المشاركة الفعالة في الحوار الفكري و مناقشة الطابع الجمالي لتلك المشاهد بما يدفعها لانسجام عضوي في هارموني العرض ككل . *

اكويندي سالم

سلطة الكتابة فى المسرح

(اتركونا أحراراً عندما يتعلق
الامر بالكتابة)
ميشيل فوكو

(يحيا الكاتب ويموت اويمارس
البقاء فى توقيعه، ما ياتي
بعد ذلك لا يعنيه. الخلود يعود
دائما الى الاموات)
عبدالكبير الخطيبي

عندما نتحدث عن المسرح، لا يعنى الا أننا نريد استحضار جوهره بما هو لب العصر، الذى يتوجد فيه ، لكن لفظة العصر لا تعنى، مجرد الكلام فقط ، بقدر ما هي تجلي اللحظة التاريخية فى تراكمها وصيرورتها، الشيء الذى يفرضه استدعاء هذا المعطى بكل زخمه ومن ثمة الوصول الى المتحكم فى آلياته، والتى تنطرح فى تعقد تام وفعل الناس، والتحول به على أرض الواقع، بحيث لا يعيب فعل المسرح فى هذه التحولات، بما هي وعي اللحظة التاريخية وبكل ما يعنيه هذا الوعي على المستوى الجمالي، ككتابة تنحو الانسياب والتلقائية للتعبير عن حمولة اللحظة المعيشة، الشيء الذى يقربنا من عملية الابداع أساساً ، والاقتراب من جوهره ككتابة تتأسس فى لحظتها وتتهدم بعدها ، وتوضح هذا الانمحاء فى المسرح يتحقق فى العرض والذى لا تمكن رؤيته مرتين ، بحيث تكون المرة الثانية انمحاء للاولى كعرض، وفى انمحائه هذا يغيب النص ما دام هذا الاخير

لايكتسب شرعيته كمسرح الا فى العرض وبالعرض يقول برناردوث : « المسرح ليس جنساً أدبيًا بالقياس للاجناس الادبية الاخرى ، انه غير محدد بمعطى ببعض الحوادث والمحددات بدرامية العمل المكتوب الذى لا يتحقق وجوده كمسرحية الا عندما يمثل انه العرض الذى يؤسّس المسرح وليس العكس». (1)

وبما أن كتابة تنبنى على هذا المعطى، فأنها بالتالي تتسم بهذا الميسم والا ما معنى أن جوهر المسرحي، هو جوهر عصره، وفى غياب ملامسة هذا الاعتبار يفتقد المسرح كينونته (2) الى الحد الذى يجعلنا نبحث عن مسببات أخرى وتحت شتى الاسامي منها، الازمة حيث يشير الى هذا بيثرزوندي (3) بقدر ما تبقى الدراما أصلية، فهى تظل تتحرى زمنيا فى اطار الواقع الحاضر، لكن لا يعنى هذا بأي حال تصلباً وجحوداً بل يشير الى نوع خاص من انقضاء الزمن الدرامي، ينقضى الزمن الحاضر، ويتحول الى ماضى لم يعد بدوره موجوداً ينقضى الحاضر بعد أن ينجز تحولاً جديداً هو انبثاق حاضر جديد من نقيضه، وإنقضاء زمن الدراما هو تسلسل مطلق للحاضر).

فى هذا الانبناء الانمحاء تأتي الكتابة، لينفتح باب البحث عن خيط التواصل من جديد ، بما يفرضه شرط الكتابة أولاً وشرط الواقع ثانياً، وإلا كان الأمر مجرد نسخ لمسبقٍ وجاهزٍ حيث لايفيد القول وقوله، بل التعاطى معه للتعبير عنه فى تجدده المستمر، مما يطرح معه التجريب كطواعية للقول المحمول على نقيضين: الكتابة والواقع.

اذن الابداع فعل جدلى بين طرفى نقيض (4) يبدأ ليحطم التأسيس ويؤسّس لمرحلة تنضبط للجديد، فى حين لايعنى التأسيس بالمفهوم المنظّر له إنشاء كتابة جديدة (5) بينما الأصل فيه الرجوع الى الجوهر بما هو أصل كل فعل كتابة،(6) والجوهر الذى يعنى هنا، ليس إلا اللحظة التاريخية بما هى لحظة العصر الموجودين فيه وبه، ولنا فى الأعمال المسرحية المقدمة منذ خمسة وعشرين قرنا أكبر دليل على ذلك (7) مما يؤكد صحة ما نرمي إليه حيث تعبر عن الفترات بما هي جوهر العصر، حيث يقول شكسبير على لسان هاملت : «كان الغرض من التمثيل فى الماضى ولا يزال عرضه فى الحاضر » أن يجلو المرأة للطبيعة، فيظهر الفضيلة على ملامحها، ويطلع الحقارة على صورتها ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم ، ظاهرهم وباطنهم" وفى نفسَ السياق يورد دريني خشبة فى تصديره لكتاب «فكرة المسرح » ف. فدجسون ص39-40 ما يلي: « إن تحليل فن الدراما

يؤدى الى فكرة عن المسرح تعطيه معناه وحياته الفعلية فى زمانه ومكانه فاذا كانت الفكرة غير كافية، أو لم تكن قائمة وموجودة فاننا لا نملك إلا التأمل فى الخطر المحيق بالثقافة كلها » ومن ثم كانت اشارتنا لهذه النصوص، انتيجون، اوديب ، فاوست.... رغم إختلاف عناوينها فانها تنبنى على نفس المعطيات لتدلل على لحظة كتابتها بما هى آن (ها) وهنا (ها).

لا شيء يؤسس بمنظور سابق وجاهز فى القول بل يتجدد على خراب التأسيس ودماره لقول القول ، مادامت الكتابة هى الآن اللامتناهي المتواصل (8) الشيء الذى لا يتأتى إلا فى تجريب تام (9)، ومرتبط بالصيرورة والتحول إنها رحلة الغد لليوم واليوم للغد فى تواتر بتشابك الذات وإحساساتها بما هى حلقة وصل فى لحظتها بما هى الآن وهنا.

إلا أن ذات ماخوذة فى مأسور معيوشها تنشبك تتحلل من كل الروابط والقيود لتعلن اثمها المتضحك وتنمحى كتجربة لم تكن الكتابة إلا تجليها فى لحظة القول.

حيث هو لحظة فقط للقول(10) والمسرح ليس إلا إتفاقا بين الكتابة والقول (11) ولحظة الاتفاق هى ليست إلا لحظتنا نحن هنا والان والارتباط/الاتفاق هو رحلة الهنا والآن ما يمكن ان تحبل به وبين الاسر الان وهنا، تتفسخ التجربة الاستئناف تجربة جديدة قد تكون غير السابقة ولكنها دومًا لا حقة لما سيليها فى الغاء وتناقض (أن النسيان يؤدى وظيفته بلاريب ويتيح أن تستمر كتابة الاثر الادبي حتى الان(12) وفى حدود هذا الاستمرار المترتب عن الالغاء والتناقض الى حد الانمحاء يتأسس فعل التدمير الذى ليس بحثاً عن جذور واصل، ما دام الامر يتعلق بالكتابة والقول كتجربة فى لحظة إتفاق هى المسرح مادامت هذه التجربة لا تقولب ذاتها بشكل جاهز ومسبق ولأنها وبكل بساطة تجربة للوثوب نحو غد يوم إنتهى. هكذا تنطرح الكتابة العامة والكتابة المسرحية مادامت هذه الاخيرة إتفاقاً مشروطاً بين الكتابة والقول ليكون المسرح والقول هنا وبشكل مخالف للسابق ليس إلا الكلام بالحركة parole en action (13) إننا ازاء العرض المسرحي، حيث لا يمكننا السباحة فى النهر مرتين ولانرى العرض المسرحي مرتين كما اننا عندما نتحدث عن النص المسرحي نتحدث عن النص ومضاعفاته، وهذا ما عبر عنه محمد الكغاط بالنص الثالث (14). كما أن المعالجة التاريخية للأدب وفى المجال المسرحي لا تسعفنا الا بالحديث عن القراءة الايقونية ، والتى تجد تبريرها فى

اطار التاريخ بما هو تفسير للظاهرة المسرحية فى عصرها وبمجموع مكوناتها وهى على كل حال قراءة للتفسير لا للتاويل ، وإلا فقد التاريخ معناه بما هو لا يحتكر المعنى، كما أن المعنى الملتبس دائما ـ المتعددة ـ لا يخضع لآلية رده للتحقق التاريخي ، حتى ولو كان هذا التحق هو الاكثر مأساوية إجتماعية نتيجة استحواذ عليه بما هو امتلاك لها. على تعبير موريس بلانشو (15) او انه وفى القراءة الايقونية للمسرح انتاج معنى وفى هذا التقاء باللغة (16).

ماذا يبقى لنظرة الوهم فى ثبوتية العرض المسرحي إلا المسخ ، وهل لا نصنع غير المسخ ، خاصة وان هذا المسخ لا يعنى إلا التحول والتجدد فى القول وقوله بل حمله ، خاصة عندما يتعلق الامر بالكتابة ؟

ثم ألا يعنى الحمل العتبة الاولى للدخول فى التجريب، كصفة ملازمة لفعل الكتابة فى تماهيه، بتماهي اللحظة التاريخية ونها وهناها، لانه (حين الكتابة الاستسلام لّلامتناهي يفقد الكاتب، الذى يقبل بان يدعم الجوهر سلطة ان يقول (انا) ويفقد عندئذ سلطة ان يجعل الاخرين يستخدمون كلمة "انا" (17) عند هذا لايبقى من معنى للتنظير خاصة عندما يرتبط بالشكل اللاغي للرؤيا، بما هي مضمون وجوهر العملية الابداعية وانتاجها كقول يتحقق باتفاق الكتابة والقول على المسرح كلاما بالحركة يؤدي الى معنى او معان، يتم تلقيها كاكتشاف مشروط كذلك بموقع الرؤيا واداتها، حيث لا مفاتيح معدة لذلك الا سيرورة فعل الكتابة وابداعها ولعل جوهر المسرح بما هو جوهر العصر كفيل بتوفير زوايا النظر والتعاطى كقراءة منتجة لمعان، تستعصى ادوات التنظير ان تحنطه فى شكل وافق ومحدود، والا احتاج الامر لفقهاء الكلام وسدنة حرمة كأن يتعلق بالاصول بينها الكتابة والابداع، كما رأينا معول التحطيم او ثان الفقهاء والسدنة مادامـا مغامرة مشدودة بالتجريب للقول وحملة ومن ثمة لانتوخي منها الا التعبير عن الذات وغير هذا مجرد افتراء على النفس والاخرين.

فهل نفر من تعليمات مقبولية لارضاء الغرور فى احسن احوالنا او تبرير متاهاتنا بماهي جوا ز مرور للاثبات والترسيخ؟ هذا ما نسلمه فى فعل التنظير، والمنافي اساسا للعمل الابداعي وكتابته، وبالاخص عندما يريد هذا الفعل الارتباط بالمسرح الذى يبقى جوهر العصر، ومقاربة هذا الجوهر تأسس على النسيان والتغافل.

ثم هل لجوهر العصر من ديمومة وثبات؟ مادام مشروطا بضمنية القرار الجاهز كفعل سياسي يريد الاستقرار ومتى كانت الكتابة والابداع ولاية تأتمر بالقرار أليس لرحلة المتاهة عبر المجهول من زاد غير التجريب و محاولته؟ حيث يتحطم هذا الاخير ليعيد القيام على تفكيك جديد قد لايعرف الاستقرار فى رحلة الكتابة ثم اليس الشكل رؤيا تتحول الى مضمون، والمضمون رؤيا تتحول الى شكل لتعيد منطق المعادلة فى تبادل يلغى الحدود والفواصل بينهما، مادام فعل اللاتماثل والا انتهت «الان» و «هنا» لتصبحا شيئا اخر غر الظرفية ولا يكون عندها هذا الشيء الا اوثانا تنصرف لمتحف الفقهاء وتعليماتهم؟

واخيرا كيف يمكن التعبير عن لحظة فعل فى سيرورة لا تعرف التوقف بما هي جوهر لا يعلن عن ذاته الا كلحظة هي «نه» «هنا» سرعان ما تبحث عن موقع جديد فى خارطة الصدام اليومي، مادام لحظتها التاريخية وهى جوهره المساوق له الى حد المحايثة لتكون ضرورته الاجتماعية فى تجليها هنا.

اذن ضبط التنظير يحتاج لقرار وبرنامج بينما المسرح رحلة فى اللحظة التاريخية «بآنها» و « هناها » للافصاح عن جوهر المسرح غير المنضبط على حل فهل سنحوله الى شكل قد يلغى رؤياه المضمونية أم الى مضمون طامس لرؤياه الشكلية؟ علاقة جدلية لا تعرف التوقف الا للاستئناف دوما تؤخذ بها جسها الذاتي لتعبير عنه هو فقط..! وقد نلمس فى تعبيرها هذا تعاطفا مع قضايا او تنديدا بها ولكنها ليست هذه هى مواقفها لانها ليست قراراً (18) والا اصبحنا شيئا اخر غير الابداع والكتابة، وهذا ما نجده فى تورات الماء والكهرباء واوراق النقل وبطائق التعريف وهي على كل حال قريبة من التنظير فى ثباتها والاقرار بالأمر الواقع كمؤسسة لا تحطم الا لتبنى كيانها بينما الكتابة الابداعية خراب فوق بعضه ، ليتماهى ليبدأ من تماهيه فعلا جديدا. وما دامت الذات هى حاضرة ومستقبله لغد لا ينتظر الا معاودة طلوع الفجر للمحاولة والتجريب ثلاثة اقاليم تنطرح: التنظير، الكتابة، التجريب اقنومان فى تنافر دائم التنظير/التجريب.

ويمكننا اضافة اقنوما رابعا للنظم هو المسرح، حيث يكون حصيلة اتقان القول والكتابة، ككلام بالحركة مما يجعل الكتابة والتجريب فى تجدد مستمر بما يعنى هذا الاتفاق تمة النسيان والالغاء.

حقل الالغاء، فعل النظم لاقنومي التنظير والتجريب، لينسحب كتابة لا

تستقيم الا بمعاودتها كتجريب، حيث يحضر هذا الاقنوم بكل قواه فى صيرورة الفعل، دون توسط الا للذات المعلنة كحالة دائمة فى الممارسة الابداعية بينما ينزوي التنظير بعيدا يتملى احابيله المتلاشية، ويدرك انه الطارىء المستأنف فى فعل الكتابة، بحقوق دائم، ناشدا ضلاله وتيهه ما دامت «مشروعية» التنظير لا تألف الا فى السكينة والاستقرار بما هي القرار الجاهز المحيط ما دامت ضمينته فى حضوره لمأسسة المؤسسة الفعل. شكل اخر ينطرح للاختزان والحبس، بينما ينفلت الفعل في تهويمات الأنا كذات هنا و الآن أداة تعلن حالتها ، فعل يشهر اثمه لينصرف حاضراً فى موته ليتجدد ، انها ارادة الحياة لا التناسخ الفقهاء وحدهم يتناسخون ، التناسخ قانون، وما اقرب القانون للتنظير، بل هو بابه وهل تناسخ الاغريق ليعطونا مسرحا؟ وحده ارسطو اراد ذلك فى مرحلة السرقة الاولى لفعل البشر، لكنه صولون الحاضر بقوانينه من اراد هذه السرقة، مادامت هذه السرقة، تعطيه شرعية تلغى ديونيسوس من اجل الواقع الديونيسوسي، التي ليس الا البرهة(19) التاريخية للحضارة اليونانية، باعتبار هذه البرهة هي اللحظة التاريخية فى معانقة (الروح الابولونية، التى تعبر عن نفسها فى عملية خلق الصور بالروح الديونيسوسية...) (20) وفعل السرقة لم يتأت الا لفقدان دينار سمي واحد تخضع له المدن اليونانية، يمكن ان يقدم لها الحلول الناجعة - فى عدالتها الاجتماعية او ايضا حكمها السياسي (21) كما انه (من هذا الفقدان كانت تدخلات الكهنة وصولون تخصيص دور للتمثيل تقدم فيها هذه العروض بعد ان كانت تقدم فى المعابد) (22) ، الشيء الذى يثمن مسألة السرقة الاولى للحديث المسرحي فى مرحلته الاولى ما دامت (الدولة/المدينة) تحتم ذلك كما ان نفس المعطى يبين لنا بطلان ارتباط المسرح فى جذوره الاولى بالدين خاصة ان هذا الرأي ظل يستند فى دعواه على المسرح الاغريقي، ونحن قد رأينا ان اللحظة اليونانية بما هى البرهة التاريخية لجوهر العصر انذاك، لم تكن تستند على دين رسمي للمدن اليونانية، كما ان تدخل الدولة بما هي سلطة.

قانون صولون واضحة فى هذا المجال، اذن ما ذا يبقى غير الواقع اليوناني بما هو البحث عن (الحس الانساني) فى هذا الواقع امام ضغط الحضارات المجاورة الاشورية، والبابلية، والمصرية خاصة انها اسبق على الحضارة اليونانية كما ان «تدخل صولون فى هذا واضح عندما مثلت فرقة تيسبيس رائد المسرح اليوناني،

احدى الاحتفالات البيليبونير امام وجهاء الشعب فى «اثينا» بشكل منفصل عن فرقة المغنين والراقصين، وينبنى تدخل صولون على ان مايقدم خداع للجمهور، مسيا هذا بالدعة وفسادا خلقيا ومن هنا جاءت الصيغة التى تقابلها التمثيليات الديونيسوسية لاشيء من اجل ديونيسوس) (23) وهذا التصرف غير غريب كما يقول عدنان بن ذريل مادام (حيز الدولة/ المدينة هو حدود الامكان الانساني فى وقت «الحضارة اليونانية» من اجل الاندماج فى ازدهارها وتوسعها ثم تقهقرها وافولها) (24) اذن لا شيء يتم من اجل المسرح، بل من اجل المدينة/الدولة، بما هي القانون وشرعيتها، ومن هنا نفهم قول: وحده ارسطو اراد ذلك بما يعنى التعقيد والتنظير للتراجيديا اليونانية، فى حين اعتساف حضور الكتابة التي لا تريد الا ذاتها، والتى عبرت وتعبر عنها فى غير مواقع المدينة/الدولة بل كالتباس لحالاتها، مادامت هذه الحالات ليست الا الالغاء والانمحاء لمعاودة البروز كتجربة مشدودة بلحظتها بما هى انها وهناها.

وبعيدا عن مجال المسرح نجد ان «المعطيات الديونيسيوسية نفسها مادة للتفلسف الصريح الديني والدينوي» (25) وهكذا لا تعتبر (انسانية سقراط وجدلية افلاطون وواقعية ارسطو (مجرد) اشياء من تطلعات البرهة الابولونية الى النور والمعقولية» (26) بحيث اصبحت هذه البرهة ذات شمولية تسم الحياة الفكرية ككل وبارادة قصوى للفعل، مما يعزز مسار نعتنا للسرقة الاولى لفعل البشر، ومنه الكتابة التى لا تتأسس الا على تدمير ذاتها بما هي «الان اللامتناهي المتواصل وان كانت هذه العوامل خير مساعد لانضاج (الحسّ الانساني الواقعي عند اليونان (27) والمتمثلة كما سبق الاشارة فى حيز الدولة المدينة، وهو حيز فقير وغير آمن غياب دين رسمي تدخلات صولون وقوانينه ومحاولة الجلم هذا الحسّ على المستوى التنظيري فى تعقيدات ارسطو كذلك تكديس تجارب الحضارات الكبرى المتاحة فى مصر واشور وسورية(28) فانها (العوامل) لم تساعد الا على انتاج تراجيديا ذات خصوصية لا يمكن معاودتها فى واقع اخر، مما يعنى صحة ان المسرح هو جوهر ولب العصر الذى يتوجد فيه وبالتالي صحة مفهومنا للكتابة بما هي انمحاء والغاء ينبنى على خرابه، وفى هذا نجد (ان كل حقبة تاريخية تلتمس كما لها الفنى من واقع مستوى تطورها وفى حدود ظروفها التى انبثقت منها، واكتمال المفهوم التراجيدي اليوناني لايتلاءم مع اية نظم اجتماعية غير نظم الاغريق القديمة) (29) الكمال الفنى اذن مشروط بلحظته

التاريخية بما هي واقعه وفعل الارادة هنا واضح مما يجعله يتنافى وشروط الكتابة التى تأتى تلقائية فى لحظتها مادامت فعلا على طرفي نقيض، الذات والواقع لكن الا يعنى فعل الارادة هذا شيئا اخر غير الكتابة بما هى الكمال الفنى، وكما رأينا ان برهة التراجيديا اليونانية اريحت عن هذين الطرفين النقيض عندما كان الامر يتعلق بمؤسسة المدينة/الدولة واضفاء الشرعية عليها بالتقعيد ، خاصة هذا التقعيد/التنظير تم بانتقاء تام فى الانموذج السوفوكلي حيث لم يكن وحده هذا الانموذج حاضرا وبل كان اسخيلوس ويوربيدس ومن قبل تيميس الذين اقصيا مادامـا يمثلان عملية الانمحاء والالغاء فى فعل الكتابة وتماهيها!

ثم الم يكنا هما وبالضبط يوربيدس عامل موت هذا التراجيديا بالشكل الطبيعي كما يقول نيتشه: (لم تمت التراجيديا الموت الطبيعي.. وكانت وريثتها هى الكوميديا الاتيكية التى احتفظت ببعض الصفات الاخيرة للتراجيديا كما ظهرت عند يوربيدس (30) ثم الم تعطنا الخمسة وعشرون قرنا من تاريخ المسرح مثل هذه اللحظات عندما لا يتم التعبير بتوافق تام بين طرفي نقض معادلة الكتابة/الذات والواقع، مثل هذه الفلتات والتى نعبر عنها بالكوميديا لانها دالة عن عدم التوافق هذا، بينما الامر فى حالات اخرى يحيلها الى تعبير ازمة كاستعصاء الادراك عدم التوافق هذا خاصة ان الشرط اللحظي لجوهر العصر هو الذى يظل غائبا، مما يجعلنا نراوح فى البحث عن الشكل او المضمون او الهروب الى حد التأسيس واشكالاته فى حين ان هذا الاخيرلا يتم الا فى شرطه، بما هو ضرورته الاجتماعية حتى يكون فعلا معبرا عن كنهه كجوهر للعصر، ومن ثمة يتم الارتقاء الى صيغة التعبير بما هو قول محمول على العاتق وفى اتون الصراع الاجتماعي وبصدامه اليومي علما بان الفن هو تأسيس للانسان وهذا التأسيس لا يتم الا بالعلم ومن هنا «ارتباط الفن بالبناء» (31) حيث يقول مارتن هيدجر «ان العمل كعمل يشيد عالما» العمل يفتح انفتاح العالم وفى لحظتى العمل وبناء الفن تكون الرؤية، بما هى معدد الوجود (32) وهو الشىء الذى لمسناه فى اللحظة اليونانية وبحثها عن الحس الانساني فى اطار واقعه ومن ثمة لا تبقى للفظة التأسيس ذلك البعد الميتافيزيقي او الشوفيني الضيق

(33) بل انفتاح فى اطار العمل ومعمعانه مادام «هذا الاشراق الوارد فى العمل هو الجميل ان الجمال طريق فيه تحدث الحقيقة فلا تحجبه» (34) حيث الحقيقة هنا

ليست إلا تلمس جوهر العصر ولبّه ، والكتابة تعبر عن هذا في عملية التدمير المتوالية بالتجريب والمعاودة كصراع خفي بين التجلي والخفاء، لكي تظهر حقيقة الانسان، وهذه الحقيقة لا تتم الا باللغة وهي عنصر اساسي في فعل الكتابة بل هي جوهر عند الفنان ومن هنا فهي (وسيلة لتأسيس الانسان وبالتالي تأسيس التاريخ...) (35) (لان اللغة تحمل الانفتاح فان الانسان يستطيع ان يكون في العالم) (36) او فعل الكينونة هذا لا يتم الا بالمعاودة من طرف الانسان، وفي معاودته هاته احتفاء بكنه الكتابة لانه (... عندما يتكلم الانسان يكون الانسان انسانا) (37) ولكي يكون التاريخ ممكناً فان اللغة قد اعطيت للانسان انها احد ممتلكات الانسان (38) وما الكتابة الا تصريف لهذا الممتلك وفي ممتلك هذا يؤسس وجود بما هو حسه الانساني في الواقع، الشيء الذي يجعل فعل الكتابة والعملية الابداعية محمولة على طرفي نقيض الذات والواقع والتركيز على اللغة في عملية الكتابة ليس المتباطئ بل لانها اداتها الاولى وحتى في المسرح نجد ان النص المكتوب هو السابق الا في حالات الارتجال او اللانص، اذ باللغة يستطيع الانسان الوجود ،لانه لو لم تكن (اللغة لما كان هناك تاريخ بل لما كان هناك انسان) (39) وفي الكتابة تكتسب اللغة الحياة بمعنى ان الانسان يصير بالكتابة في الوجود وهذه الصيرورة لا تعني الا اللحظة التاريخية التي رأينا انها هي لب العصر وجوهره، ومن ثمة يكون المسرح باعتباره احد تصريفات اللغة الداعية في «امر الاختلاف الى التوحد البسيط لصميميتها (40) ونحن قد رأينا قبلا ان القول والكتابة ينتجان اتفاقا هو المسرح في كلام الحركة كما ان دعوتها هاته في التأسيس بما هو بناء الفن ثم التدمير المعاود لفعل الوجود حيث لا شيء يأتي من جاهز مسبق مادام (الخلق يعني حملا من المصدر والحمل من المصدر يعني الاخذ على العاتق لما ينبع وحمل ما كان قد تلقاه الانسان (41) كما ان (العمل لا يكون عملا بالفعل الا عندما نمحو انفسنا من روتين حياتنا المعتاد ونتحرك في ذلك الذي يكشف العمل حتى يجعل طبيعتنا نفسها تقف في حقيقة ما هو كائن (42) وليس العمل هنا الا احد تجليات الفن بما هو طريق الجمال، بل من التشراف لحظة للفعل وحمله او في هذا الحمل وهو دوما على العاتق للخلق خاصة ان الشاعر والصفة تنطرح بمعنى الفنان لدى هيدجر حيث يقول: «ان الشاعر الذي يسمى الالة والاشياء بما تعنيه يجعل الانسان يدرك لأول مرة في تاريخه وضعه في العالم وارتباطه بالاشياء التي حوله وامام الالهه، ولهذا يؤسس من خلال وسيط

الكلمات المنتقاة بعناية الاساس والمدى المغايير الآنية والانسانية (43) وهو الامر الذى تلمسناه فى لحظة الحضارة اليونانية ببرهتها الابولونية الملتقية مع روح ديونيسيوس الشيء الذى اعطى المسرح الاغريقى والذى لم يمت كتراجيديا الا باعتماد الانموذج المقصى لكل الفصل غير المنمذج بقرار المؤسسة وبطائق اقامتها لكن شرعية الحياة وضرورتها فرضت تماهيها بالكتابة وفى جوهر العصر، بل كل عصر، يبقى المسرح الاغريقي معلمة فى سجل الكتابة لا الحضارة الصولوتية الزائلة بزوال مسن قوانينها.

انها محاولة التنظر السرقة الاولى فى فعل الحياة ومطاولته وتركة مستأنفة مع وقف التنفيذ تلك دورة اخرى تفصح عن الاختلاف والكمون حيث جوهر العصر بشموخه المتعالي تصاعد كلي للان وهنا انزلاق تام عن جوهر فى ميلاد جوهر اخر انه اللحظة التاريخية فى شرطها تضعيف الكتابة فى طواعية الذات للآن و هنا.

مسرح مسرح فى اكتمال المسرح وأليس المسرح جوهر العصر؟ أليس جوهر العصر ارتباط بالان وهنا وحلقة العبور /الارتباط وليست الا/ الكتابة الذات التى تعقد اتفاقها فى الكلام ليكون المسرح هذا الاتفاق بين القول والكتابة حيث يولد كلاما بالحركة موت الحامل فى حضرة المحمول، نفى النفى للذات كمؤلف لينطلق الفعل بما هو محصول الموصوف الميت بتراصف فى انتظار لحظة القول والبوح ، المسرح بما هو لحظتها التاريخية وضرورتها هنا والان تبادل منصرف عن بعض اختلاف مضاعف لرحابة حيز لحظة اخرى تعطيه بعده لقول اثره الادبي، كفسحة للقول منشدة للحياة فى دورتها هى وبادرتها هي والتى ليست الفعل ومضاعفاته فى حقل الانمحاء / إلاكتابة دون قوّننه ، ومادام منطلق الحياة ولحظتها المشروطة بضرورتها التاريخية وحده يعطيها شرعية الحضور وقوته بما يعنى هذا الحضور كينونته فى الوجود والتى لا تتم الاباللغة المنصرفة فى كلام الانسان كاحد معطياته فى هذا الوجود من اجل البناء الفنى حيث هنا تحضر الذات غير مقوننة او مشروطة بتنظير سابق ومادامت لحظة انوجادها هي شرطها الموضوعي فى القاء بالذات كوعي ومحصل لها ضمن شرطها التاريخي والاجتماعي، وفى هذه الحدود يمكننا فقط فهم لحظة المسرح العربي بل الغربي فى غياب معطيات اللحظة اليونانية بموت تراجيدياتها . المعلم بميلاد الكوميديا الرومانية ومسرحيات الاسرار فى العصور الوسطى وكذا اللحظة الاليزابيتية

والتى لم تستقل الا بتراجيديات شيكسبير كذات فارضة نفسها كصفة فى فصل الكتابة هنا لا العصر بحيث اننا نستطيع وسمها هذه التراجيديات بالعصر الاليزابيتي بما يعنى ان عملية الالغاء هنا لم تقع لنماذج اخرى لكن الذى وقع هو التميز بينها وهنا انعدمت تجارب التقعيد ومنذ ارسطو، وهل نجيب بعدم القدرة على ذلك ان غياب قرار صولوني جديد هو الداعي لهذا الانعدام (44).

اما لحظتنا العربية فلم تجد الاتراكما حضاريا قويا بحكم الهيمنة فى فترة الكولونيالية الشىء الذى اعطى سيرا فى اتجاه واحد يوهم انه لحظتنا التاريخية لكن فى مواقع اخرى لم يتم هذا حيث نجد جماليات، الصناع التقليديين والتجار بنت عالمها ببناء فنها وكان ذلك كما لها الفنى خاصة مع «البساط» و «سيدي الكتفي» و «عبيدات الرمي» وما اقرب هذه الجماعات للجماعة الصوفية القريبة فى كتابتها الشدرية (45) للحظتنا التى تروم ايجاد عقلانية (46) وفى غياب وعي الذات أولاً و حمولتها في لحظتها التاريخية و هذا أعطى قوة لتجربة مسرح السامر باستلهام ليالى الحصاد والسمر فى المجتمع العربي كما ان ظروف التمزق والتجزئ اعطته تجربة مسرح الشوك بسوريا (47) وتعيد دورة الحياة فعلها مع مسرحينا الهواة خاصة تجربة محمد تميد وجمعية السلام الرنوصي التى نحت بعد اخر فى معانقة اللحظة التاريخية وتأكيدها ضمن تجربتنا الحياتية(48) والتى نرى ان سيرها يستقيم فى طرفيها النقيض اللتان طالما نوهنا بها فى هذا البحث بما هي الذات والواقع حيث لاشىء يسمى باسمه مادام الامر يتعلق بالكتابة ولهذا دعونا بالحرية عندما يتعلق الامر بالكتابة لانه فى حدودها يمكن الاقتراب من جوهر المسرح بقدر ما يكون اقترابنا من جوهر العصر ولبّه حتى تحقق ضرورة المسرح مادامت هذه الضرورة هى ضرورته الاجتماعية ضمن ممارستنا لها والتى لا تعدو مراوحة المسرح خاصة الهاوي منه فى اطارها وفى معالمه التى المحنا اليها فيما ينحو مسرح تميد ومسرح جمعية السلام الرنوصي خاصة عمليهما المتميزين «اندحار الاوثان» وناومانس لاند المثبتين ككتابة تفرض بقدر ما تلغى ذاتها بحثا واستشرافا للحظتها التاريخية بما هي الان وهنا فى تجريب تام لتعلن انتماءها للمسرح ككتابة باللغة فى التاريخ.

المغرب

هوامش :

(1) انظر معجم LAROUSSE الفصلة الخاصة بالمسرح Le theatre public حيث يستقي هذا الاستشهاد من برناردورث من كتابه theatre public كما ان مسالة النص الادبي في المسرح مادام المستوى الادبي لا يعطينا العرض المسرحي بالقياس الذى تعطيه لنا الادوات الا يقونية التى (تعيد عن جميع المكونات المرئية في المسرحية) حسب تادويزكوزان في مجلة ديوجين العدد 74 سنة 1986ص560.

2) ولهذا الاعتبار تشير اريان منوشكين الى افضلية الممثل الذى يرتجل ككاتب وبالمعنى الكامل لهذه الكلمة. (حوار مع اريان منوشكين المنشور بمجلة العمل المسرحي عدد شتاء/ربيع1975، ونص هذه الحوار موجود بـ المشار اليه سابقا ص 46، بحيث نجد التركيز لا يقع على النص بل على العرض المسرحي وهو الشيء الذى يخرجنا من الخوض في مسالة ادبية المسرح، بما هي شاعريته مثلما هو الحال في مجال الادب، بل الذهاب حيث المسرحة كمفهوم منحوت مقابل مفهوم الادبية في الادب والمسرحية لا تتم الا في العرض او النصوص لدرامية وكجمالية لا تقع فقط الا في مستوى العرض.

(2) لم يعد تعريف الادبي كشفا واكتشافا في الذات (ذات الموضوع) ولها، بل تعريفا للذات بالاخر - مطاع صفدى، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 36 ص 85 ص 89.

(3) نظرية الدراما الحديثة بيرزوندي، ترجمة د. احمد حيضر، دمشق 1973 ص 13 وص 17.

(4) نشير هنا للنصوص المسرحية التى تمت اعادة كتابتها في فترات مختلفة.

(5) الكتابات المنظرة للمسرح لم تكن في نظرنا الا انشاء التبرير للذات ولبلاغتها بما هي ذات غير منضبطة للحظتها التاريخية مما جعلها تتوهم التنظير حيث لا تنظير الا للقرار السياسي وفي معطاه اللحظى ما يجعل معه كل كتابة امرا يوميا للقرار وليس للابداع مادام هذه الاخير بحثا عن جوهر عصره لمعانقة نقيظة الذات والواقع، بينما هذه الكتابة تصبح بمثابة القرار، اما مسالة القرار السياسي الذى المحنا اليه في فصل «لمفصل المسرح والمجتمع» مجلة خطوة العدد 1 السنة الاولى فنعنى به ذلك القرار الذى يعلن افساح المجال للابداع للكتابة في تماهيهما بما يعنى هذا القرار الاستقرار السياسي او انفتاحه على لحظة الفعل.

(6) نحيل الى الهامشين الثالث، الخامس دون اغفال التجربة الرومانية التى حاولت استنساخ التجربة اليونانية، وبذلك لم تستقم كتجربة مسرحية بل كنسخ خاصة ما قام به هوراس.

(7) مرة ثانية نعود للمسرحيات المعادة صياغتها حتى تستقيم ككتابة في انشراطها بمعناها الظرفي هنا والان، وهو ما لمسناه في كتابات سارتر واونيل وعلى سالم ورياض عصمت، وهذه الاعادة ليست الا تاكيداً لما قصده بنسالم حميش في كتابة والجرح والحكمة - ٨ «بالفعل لا باللغو تصدق الكتابة».

(8) موريس بلانشو مقاطع في الكتابة لغياب نص بعد فوات الاوان ترجمة بسام..../... حجار مجلة الفكر العربي المعاصرة عدد 36 سنة 85 ص 68.

(9) التجريب المنوه به هنا هو القائم على المعيوش اليومي، مما قد يوصل الى المستوى الامبريقي في عملية البناء الفني ، و كذلك ما يومي اليه قول بنسالم حميش في كتابه الآنف الذكر (التجريب عين المعرفة) ص 10/ بكل دلالاته الصوفية .

(11) Pierre Larthomas: Ie Langage Dramatique

12) موريس بلانشو مرجع سابق ص 69. - 28. Ed. Armond Col .1979 P

(13) Pierre Larthomas. Le Iangahe Dramatique P. 25.

(14) محمد الكغاط النبي المقنع بين التراث والنص الثالث مجلة خطوة عدد 3-4 صيف 1986

(15) مويس بلانشو، مرجع سابق ص 68.
(16) تادويزكوزان: الايقنة والتفسير الايقوني للمسرح، مجلة ديوجين عدد 74 سنة 1986 صفة ٥٤ وما بعدها.
(17) موريس بلانشو: مرجع سابق الصفحة 70.
(18) قاسم حداد وامين صالح، مجلة اليوم السابع عدد سنة 1987.
(19) استوحينا هذه اللفظة من الباحث عدنان بن ذريل، انظر كتابه «برهات تاريخية» مطابع الف با الاديب، دمشق سنة 1972.
(20) نيتشه مولد التراجيديا اليونانية ص 13 ـ La naissanca de la tragedie Traduction cornelins Heim. Edition Goutrler Paris 1979.
(21) عدنان بن ذريل، برهات تاريخية، مرجع سابق ص 132.
(22) المرجع نفسه ص 148.
(23) المرجع نفسه ص 150.
(24) المرجع نفسه ص 137.
(25) المرجع السابق ص 150.
(26) المرجع السابق ص 159.
(27) المرجع السابق ص 139
(28) المرجع السابق ص 132
(29) فوزي فهمي احمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ص 1.
(30) نيتشه: مولد التراجيديا مرجع سابق ـ ص.
(31) مارتين هيدجر: بذاء الحقيقة، مقدمة د. عبدالغفار مكاوي ص 139.
(32) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: جماليات هيدجر، مجلة المعرفة السورية عد 194/193 سنة 1978، ص ١٤٧.
(33) ترمي في هذا للدعوات التى تريد تأسيس مسرح مغربي او عربي صرف
(34) المرجع السابق.
(35) المرجع السابق.
(36) المرجع السابق وكذلك كتاب الشعر و اللغة، الفكر، لماترتين هيدجر ص 189.
(37) المرجع السابق الوجود الانساني والوجود العام مارتين هيدجر ص 298.
(38) و (39) المرجع السابق ص 154.
(40)
(41) مارتين هيدجر الشعر واللغة والفكر ص 120 عن مجاهد عبدالمنعم مجاهد مرجع سابق.
(42) مارتين هيدجر المرجع السابق ص 75.
(43) مجاهد عبدالمنعم مجاهد مرجع سابق.
(44) نشير هنا الى كتابات برتولدبريشت التى لم تكن تنظيرا للمسرح الا بالقدر الذى تنبه فيه للحظة الامبرالية بما هى ضابط العصر وجوهره وكيف يمكن الوصول الى جوهر المسرح المموه له عبر تقعيدات ارسطو وكان بريشت يريد ان يقول لنا هنا ان سلطة وقرار الامبرالية هو الداعم لهذا النوع من المسرح بما يعنى انه الانموذج فى حين يتماهي فعل المسرح وكتابته فى مجالات الحياة المناهضة لها كمحطة فعلية يراد تغيبها وهو نفس الشيء الذى جعلنا لا نشير للتجربة الجزائرية فى المسرح العربي بما هى تجربة انبنت على القرار السياسي خاصة مسرحيات القرار والخبر التى

ماتت بانتهاء مفعول القرار السياسي فى حين بقى المسرح الجزائري يعلن حضوره في تجربة مسرح البحر مع كاتب ياسين المنفلت من هذا القرار ثم إعلان ذاته كتابة .

(45) تقوم التجربة/الكتابة على النص الصوفي لمن لم نقل الخطاب الصوفي الذى يجد عمقه فى طبيعة الخطاب العربي الشائع والمتداولة بكثرة والممثل فى الامثال والحكم والاحاديث النبوية والايات القرانية والتى تاخذ حياتها من حياة الناس ومن كثرة التداول او قد اشتدت الدعوة اخرا لها بنسالم حميش ، وقاوتي محمد، ومحمد مسكين الذى سماها بالكتابة الرشيدية يعد عرض مسرحية النزيف ومن قبل نجد المسرحي محمد تميد قد عمقها فى اعماله وبصمت تام من خلال مسرحية: اللغط وحبال خيوط شعر ومن الى من؟

(46) ينبنى فعل نيتشه فى مشروع الثقافة الغربية انطلاقا من ديونيسيوس وقد تجلى هذا الفعل بحدة فى كتابته التي هى مزج بين الانواع الفنية فى الجنس الواحد الاعلى الذى تجلى فى اسلوبه انظر مجلة الفكر العربي المعاصر السابقة الذكر مطاع صفدي.

(47) تمكن الاشارة لهذه التجربة خاصة اعمال محمد الماغوط ودريد لحام وعمر حجوا وامتدادها مع سعد الله وتوسس فى مسرح التسيس.

(48) للاشارة نذكر التجارب الفاشلة لانها انبنت على النسخ لمسارح اخرى مما جعلها تنقلت من لحظتها التاريخية خاصة مع منير ابو دبس فى المسرح الفقير بلبنان ، و كذلك إنطوان ملتقى .

أمبرتو إيكو

النص آلة كسولة
ثمة قارئ يعيد تنشيطها

سؤال / عرفتم سابقاً بكتاباتكم النظرية ، و أنتجتم في هذا المجال عدداً من الكتب ، هي في الأصل مجموعة من الدراسات أو المؤلفات النظرية في علم الجمال ، أو السوسيولوجيا (علم الدلالة) بالأساس لماذا كتبتم الرواية ؟

إيكو : يمكن للمنظر أن يلجأ الى كتابة الرواية ، لإحساسه الملح بما يرغب إضافته . حين يتعذر عليه الكلام بوضوح ، و دقة ، الذي يتحمله الخطاب النظري . و لم تكن لدي أدنى فكرة مسبقة للوصول الى ما يسمى بالنشاط الابداعي ، كنت أعتبر أن النشاط الفلسفي أو النقدي هو أيضاً ابداعي مثله مثل الفن بالمعنى الواضح للكلمة . كانت لدي طبعاً ، ومثل الجميع ، فكرة كتابة أشعار أو روايات ، لكن مثل الجميع أيضاً ، تقريباً قاومت هذه الفكرة . و ظل كل شيء ينتظم في داخلي . لقد وصلت اي هذه الرواية (اسم الورده) بشكل مفاجئ ، و لأسباب يمكن اعتبارها ، بالميزان الثقافي ، جد قليلة (هذا التصريح أثار الكثير من النقاد في ايطاليا الذين اعتبروا بان الأمر خال من الجدية) لو أنني قلت أنذاك : «تحركني رغبة ما ، لكان ذلك ملائماً . لكن أظن أن هذه الرغبة لا تتعلق بذلك . » ابتعدت عن التفكير في المحكي ، في إرادة تصريف الحكي ، توصلت الى هذه الرغبة ، ربما

لأن أطفالي كبروا ، و لم تعد لدي أية فرصة لأقص عليهم الحكايات . في الماضي كنت أبتدع لهم حكايات رائعة ، تشبع حاجتي الى الحكي . أشير الى أنني كتبت حكايات في la diarho minito إلا أنها كانت في مجملها معارضات pastcihes (على طريقة كذا) إضافة الى ذلك واظبت على الكتابة . و أنجزت حكايات في الخيال العلمي ، مزينة برسوم لـ : دوري drvi ، و كتابات أخرى لـ : منشورات اللوكست editicus de luxe . إلا أنها كانت مكتوبة باليد اليسرى (و هو تعبير يعني باللغة الايطالية أنها تشكل مرتبة ثانية في اهتمامات هذا الرجل) و لم أكن أظن ، إلا حالياً ، أنني كنت أستعد من قبل لهذه الرواية . و منذ سنة 1950 كنت أراكم المادة . وكانت في حوزتي ملفات عامرة بالملاحظات و الاشارات والجذاذات ، من أجل بحث افتراض يتناول حيوانات القرون الوسطى ، و حول شكل الجداول في موسوعات القرون الوسطية : لقد التجأت الى فضاء لا زمني و أخذت منه كل العناصر ، و التي كانت مشتتة بهدف مبهم . و هذا ما نطلق عليه في العلوم بالسرنديبية serendipity : نبحث عن شيء و بالصدفة نعثر على شيء آخر . تماماً مثل حالة اكتشاف أمريكيا . ذلك أن كولمبوس ذهب باحثاً عن الهند ، لكنه صادف أمريكا .. و فيما يخصني شخصياً ، فلدي هذا الامتياز في معرفة أنني كتبت رواية .

سؤال : ان كتابك beabus de liebana منمنمات ، و كذا l apocalybse : رؤيا نهاية العالم . لعبا دوراً مباشراً في تكوين الاهتمامات السابقة لكتابة رواية (اسم الوردة) .

إيكو : بالفعل ، لقد كان دوراً أساسياً ، إنه علامة على استمرارية اهتماماتي ، و في الواقع لم تكن للناشر رغبة في إخراج كتاب عن (رؤيا نهاية العالم)، لقد كان يريد كتاباً للصور الجميله ، و قد اقترحت عليه منمنمات الذي كان يشكل بالنسبة لي جزءاً من هذه المادة الملحة . ثم كتبت التعليق الذي سهّل لي ربح ثمان سنوات من الكتابة قبل كتابة الرواية . تحدثت عن الطرائف الشاذة ، و عن الحركات الألفية في التاريخ mille, naristes .. الخ . ومن جهة أخرى أنجزت عدة نصوص أقرّب فيها مثلاً بين الحركات الألفية و الطوائف المتمردة ، حيث تترابط عندي كل هذه الأشياء في ما بينها . هناك مكوّن آخر يجب إضافته : لقد خضعت لتربية كاثوليكية . و أنا أعرف جيداً فضاءات الأنظمة الدينية ، و عوالم الأديرة . و قد ابتعدت عن هذا ، حين كنت أشتغل على جويس ، و سانت توماس . إلا أنني احتفظت بميول مؤثرة في هذا الاتجاه . إن بعض شكوك أدسو adso في الرواية لها علاقات مع طبيعة الشكوك التي كانت تنتابني في فترة المراهقة . ثم طلب مني يوماً أن أكتب رواية بوليسية ، حيث كان يرغب أحد الناشرين أن يصدر تشكيلة جديدة من الروايات ، فطلب من أشخاص غير متوقعين أن يكتبوا له ما أراد مثل فانفاني fanfani و طوني نغتي toni negti . كانت اجابتي آنذاك سلبية ، بدليل أنه لم يكن لدي وقت ، و لم أكن قد كتبت أية رواية . ثم إن قبلت هذا الطلب فانها ستكون في ٥٠٠ صفحة ، و لن يفهمها سوى الرهبان .. و بقي كل شيء عند هذا الحد . و تذكرت أنني أحتفظ بمذكرة يعود تاريخها الى 1975 :

كانت تجمع معلومات عن قاطني أحد الأديرة : و من الواضح أنه كان لدي في ما مضى شيء من الذاكرة . شرعت في التفكير في هذا العمل ، و اخترت أن أشتغل منذ البداية بطريقة آلية . كان الأمر يتعلق بشيء غير دقيق ، ينبغي القيام به مع الأشرار ، و ليس بالضرورة في سياق تاريخي وسطوي (نسبة الى القرون الوسطى) كانت هناك أيضاً مكتبة وجد فيها الراهب – المخبر – مجموعة من صحف el mcnifeto ثم أخذت الفكرة شكلها الواضح . فخلال عام واحد اشتغلت بشكل مكثف حول العصر الوسيط ، بحيث كانت كل معلوماتي مركزة على أسئلة الفن و الفلسفة ،بدأت بقراءة مؤلفات تاريخية ، وخصوصاً تلك التي كانت تتحدث عن الفقر و الجوع ،. و حول الأنظمة الدينية و الطوائف . ينبغي أن أذكر أيضاً أنني منذ سنوات كنت قد اطلعت على نصوص لغيوم دي أوكام ، لكن لأهداف سيولوجية ، و بطبيعة الحال فان أوكام لم يكن منطقياً. فقد كان أيضاً مرتبطاً بقضايا الصراع السياسي لفرنسيّ ذلك العصر .

سؤال : (اسم الوردة) رواية تتوفر على بنية محددة و مرافقة بتقنيات للأمكنة ، للزمن، و لفضاء السرد . فهل كان هناك تصميم مسبق ، و موضوع لكل هذه الأشياء؟

إيكو : منذ اللحظة التي قررت فيها البدء في الاشتغال على هذه الرواية ، قضيت على الأقل سنة كاملة دون أن أكتب شيئاً ، باستثناء بعض الاشارات المتفرقة هنا و هناك . لكن مركز القوة كان مشدوداً على ابداع عالم ممكن . و أشير أيضاً الى أنها نفس الفترة التي نشرت فيها أبحاثي التي كوّنت مؤلف (القارئ في النص) ، الذي يتناول العوالم الممكنة و فن السرد ، و انسجام الفضاد السردي ، حول ترتيب عالم ممكن . و بدأت بالفعل في خلق هذا العالم الممكن . أي بناء الدير انطلاقاً من تصاميم نماذج واقعية كنت قد شاهدتها أو وجدتها داخل الموسوعات ، الى درجة أن صديقاً مهندساً في المعمار، حيث رسم التصميم الذي يوجد في الكتاب ، لم يكن قد رسم شيئا في الواقع ، بل قام بوضع و نقل ملصق عناصر فقط . (..) بعض هذه العناصر ترتبط بأمكنة كنت على معرفة بها مثل castel del monte أو (la sapradi sanmichel بجوار avigliane أو rocca di san ..الخ . و حين أتحدث الآن بخصوص هذه الأشياء الى بعض السينمائيين ، أقول لهم ، أنكم غير ملزمين ببناء أي شيء لأنني بنيت لهم العناصر الموجودة سلفاً . بهذا الشكل وضعت جداول للشخصيات ، تخطيطات ، رسوماً بيانية ، و أيضاً ملفات عن الشخصيات التاريخية ، وفي النهاية بقي السرد حيث أخذ مكانه المنطقي و الخاص . لقد وصلت الى الاقتناع بأن الرواية ليست استثماراً للغة لفظية ، بل مشروعاً لبناءٍ كوني . و هذا لا يدل بأن اللغة لا تعني شيئاً ، لكنها في هذا الموقع تبقى ثانوية ، و الذي يحضر في الدرجة الأولى هو هذه الرؤية للعالم . بخلاف الشعر الذي تكون ركيزته مبنية أساساً على الضرورات اللسانية ، و العروض ، و القوافي ، و تأتي البقية بعد ذلك . إنها الهدف أيضاً الذي يمكن من خلاله ترجمة رواية داخل أشكال أخرى ، الى السينما مثلاً ، ذلك أن البناء لعالم ما ، يعيش داخل شكل آخر . إلا أنه يستحيل ذلك في الشعر.

سؤال : هذا يعني أن الكتابة لم تكن تهمكم ؟

أيكو : في البداية لم تكن تهمني ، حيث لم أكن أعرف كيف أكتب هذه الرواية في الوقت الذي شرعت في ذلك . و بعد أن واجهت ذلك بكل صدق ، و أعدت قراءة العديد من كتب القرون الوسطى مثل movl glader الذي كان يستحيل علّ أن أفلت من سحره و أخذت بشكل عادي هذا الايقاع البطيء للأخبار الوسيطية . ذلك أن اختيار فضاء الرواية كان يفرض نفسه بالحاح . في الوقت الذي نكتب فيه رواية ، فاننا لا نقوم بكل شيء في وقت واحد . وبالنسبة لي كتبت الخاتمة مباشرة بعد المدخل : فتخيل المخطوط أعطاني قناعة مبررة بهذا التصرف ، و حررني هذا الاجراء من الخجل و الخوف من كوني أقوم بمهمة السرد . و أتاح لي أيضاً أن أكتب و كأنني أحكي كتابة شخص آخر .. بشكل يشبه تماماً أن أجد صورة الجوكندا ، بشكلها الأولي ،ثم العمل بعد ذلك على إضافة الشوارب و، اللحية الى وجهها ، ثم الساقين .

سؤال : يمكن أن يشكل الوضوح في معرفة النماذج عائقاً أمام العملية الابداعية ؟

إيكو : هذا ما قاله لي بعض النقاد . لكن بالنسبة لشخص مثلي اشتغل على الرواية التجريبية ، و قام بنقد المحكي التقليدي ، لم يكن من الممكن الرجوع الى المحكي التقليدي إلا باستعمال هذه الستائر ، يظهر ذلك و كأنني وجدت نفسي عاشقاً لفتاة تعاملت هي الأخرى مع وسائل الأعلام حيث ، هي على معرفة تامة بكل دقائقها . هل يمكن أن أقول لها (أحبك) كما في رواية لبابارا كارتلاند ؟ فالأقل سوءاً يمكن أن أقول لها [أحبك كما تقول باربارا كارتلاند] في هذ اللحظة ساكون قد أفلت من هذ المطبة و ستكون هي الأخرى قد تحررت من ذلك ، و ستعرف فعلاً أني أحبها . يظهر لي أن كتابة رواية في الوقت الحالي يشبه تقريباً ما قلته سابقاً . ينبغي أن نقول للقارئ (أحبك) برمشة عين . ينبغي المرور عبر دغل (المقّول) غاية في الوصول الى متعة قول الأشياء ، وكأنها تقال لأول مرة . إذا كان نيتشه على حق حين تحدث عن المرض التاريخي لزمننا ، فاننا نخرج من هذا المرض التاريخي ليس بنسيان التاريخ بل بالشفاء من المرض . ان الينابيع البعيدة للكتاب هي أيضاً (الجبل السحري) لتوماس مان ، و الذي عبارة عن حوار طويل و مسهب في موقع جبلي انطلاقاً من المرض .

سؤال : و هل وجدتم متعة في سرد هذه الحكاية ؟

إيكو : لقد رافقتني نفس المتعة طوال فترة كتابتي لـ (اسم الوردة) . لم أفكر في التوقف عن الكتابة . و كنت أتمنى أن يستمر هذا العمل لعشر سنوات أخرى . و لم يكن أحد ينتظر هذا الكتاب ، و لم أحدث به أحداً على الاطلاق . و قد توقف هذا العمل من تلقاء نفسه حين وجدت نفسي قد وصلت الى مرحلة التوازن . و كان دوري يتوقف أنذاك على

ترتيب بعض التفاصيل الصغيرة فقط .

سؤال : امبرتو إيكو . لماذ تكتب ؟

إيكو : (بسرعة) حتى أسخر من الفراغ ، لكي أنجب أطفالاً . أتذكر انني في نهاية دراستي الجامعية توصلت . أنا وصديق لي ، الى فكرة ، هي أنه حتى نتمكن من التماسك في عالم مرعب كعالمنا يجب النجاح على الأقل في مسألتين : أن نكتب كتاباً و ننجب أطفالاً .

سؤال : هل بامكانكم أن تتحدثوا عن المراحل المركزية التي وقفت وراء تطور عملكم ؟

إيكو : في الجامعة بدأت بالقيام بدراسات في الفلسفة و علم الجمال ، حيث كان موضوع بحثي (علم الجمال عند سانت توماس) لكن بالموازنة مع علم الجمال في العصر الوسيط ، اهتممت في وقت مبكر بجيمس جويس . و هذا لا يثير أي استغراب ، بدليل أن نصوص جويس الأولى ناتجة عن تأمل عميق في الأفكار التومائية thomistes أي (أفكار توماس الأكويني الدينية و الفلسفية) . من جهة أخرى كنت أميل بكل اهتمام الى الأفكار الفنية لعصرنا هذا ، و من خلال جويس ، قادني نفس الاهتمام الى الربط بين التأمل في العصر الوسيط ، و في الحركات الطليعية . و تابعت بحثي عن علم الجمال في العصر الوسيط ، مبتدءاً بعدة دراسات حول المسائل الجمالية الموجودة في الأدب و الفن المعاصرين . و حين تخرجت من الجامعة اشتغلت بالاذاعة و التلفزة الايطالية ، حيث بقيت فيها أربع سنوات، و منحتني هذه التجربة مع وسائل الاتصال امكانية الدخول مباشرة الى عالم الثقافة المعاصرة . و أتاحت لي لقاء أدباء و كتاب مثل بريخت و ستاروفنسكي . و كانت لدي عدة اتصالات مع عالم الفرجة ، خصوصاً مع مجموعة من الموسيقيين مثل بينيو benio برونو bruno ، ستوكانسن stock hansen ، و بوليز boupez و كان هذا هو الفضاء الذي تعودت فيه على العمل المفتوح الذي يبقى في مجمله قراءة في المشاكل الفنية المعاصرة . و التي أتاحت لي ، انطلاقاً من الموسيقى و من دراسة جويس ، الحديث مرة أخرى عن أسئلة علم الجمال في العصر الوسيط . فالعمل في التلفزيون أتاح لي امكانية التساؤل حول مشاكل الاعلام ، في فترة كانت تمر فيها ايطاليا بأحداث هامة . و عرفت الساحة الثقافية صدور العديد من الترجمات لعدد من الكتاب مثل ادرنو ، و هوركايمر ، و لمدرسة فرانكفورت . وهكذا سلكت بنفسي منحىً حصارياً ، و تصاعدياً لوضعية ما أسميته (برؤيا لنهاية العالم) . أي الوضعية الارستقراطية للانسانيين الذين اكتشفوا نوعاً من الوحشية المهددة في الاتجاه الذي عرضته سابقاً أورتيكا كاسي في كتابها الاعلامي الرائع . إلا أن نقد وسائل الاعلام هذا كان دائماً مجسداً في الخارج ، و لم ينظر إليه أبداً من الداخل . أي من خلال الانتاج . و قد ظهر لي أن من كانوا يتواجدون في الداخل لم يتحدثوا عن الانتاج إلا من أجل فحص و تحسين الاشتغال داخله ، أي حتى يصيّروا النسق أكثر فعالية . و هؤلاء هم الذين أعرفهم كمندمجين بشكل نظامي داخل الرؤية القيامية . وجدت نفسي إذن في

وضعية قيامية ، بجانب تشكل انسانوي فلسفي، و تاريخي ، على أكبر تقدير . و بجانب ثقافة منساقة في نطاق العصر الوسيطي ، من جراء الامكانيات المفروضة بالدراسة الداخلية لقضايا الاعلام . و قادتني هذه التأملات في هذا الوقت بالذات الى كتابة مجموعة من البحوث القيامية apo caliphcie Integrati تضم دراسات حول الرسوم الجدارية ، والسوبرمان و الروايات الشعبية ،و أسرار باريس ..الخ . بمعاودة قرائتي لهذه النصوص التي كتبتها ، و كانت تحت الطلب ، وجدت أن الاشكالية هي أيضاً نفسها التي ظلت قائمة أي تحليل مختلف موجهات الدلالة، و مختلاف سيرورات التعامل ، و مسألة معرفة كيف يعاد فحص مفهوم فن الجمال التقليدي على ضوء هذه الموجهات والسيرورات. و كانت هناك قضية وحيدة . كان يلزمني أخذها لتوفر عليّ نسقاً معرفياً كاملاً . و هكذا وصلت الى السيمولوجية التي ظهرت لي في البداية كمفتاح موحد ، و ذلك بتوفرها على امكانيات طرح كل الأسئلة باعتبارها سؤالاً واحداً ، أو مظهراً مختلفاً لنفس السؤال . لقد وصلت الى هذه المرحلة بشكل فضولي ، انطلاقاً من معطياتي ذات الألوان و المعاير الفلسفية ، فمثل أبناء جيلي في ايطاليا ، حاولت أن أقف في الجبهة النقدية الواحدة المواجهة لفلسفة كروتشة . التي كانت فلسفة للتعبير تجسم نشاط الذهن ، كلغة ذات معاني روحية خالصة . و تفرض كل شيء بمصطلحات الابداعية الروحية دون أن تكون اللغات محللة لا في بنياتها العميقة ، و لا باعتبارها قوى اجتماعية خالصة . و لقد عاينت باهتمامي أيضاً مناحي فلسفية أخرى . خصوصاً لدى فلاسفة اللغة الأنجلوسكسونيين، ونظرية الاعلام . إلاأن التوجهات الأولى الى اللسنيات البنيوية ، و فرناندو دوسوسير وتروبنسكوي و صلتني عبر مجموعة من الموسيقيين .

سؤال : عبر مؤلفات موسيقية ؟

إيكو : لا ، بل من خلال حوارات طويلة مع موسيقيين مثل بريو brio ، و هنري بوسور henri pousseyr [أتذكر خصوصاً جدالاً بين سوسير و نيكولاي ريفي في -Incontri musi capiو قمت فيما بعد بنقله الى الايطالية] . أفادتني بالشيء الكثير . حدث هذا في نهاية الخمسينات بين 59 – 1962 . و بواسطة الموسيقيين أيضاً التقيت برولان بارت الذي قرأت له << الدرجة الصفر للكتابة >> . و كان ذلك بعد حفلة موسيقية ، و بفضل a . boucourehlien. نشرت الدراسة الأولى لـ (العمل المفتوح) بفرنسا . و كان ذلك بداية لسلسلة من العلاقات ، و الصداقات . و في نفس هذه المرحلة تم ارتباطي بمجلة (تيل كيل) ، التي نشرت فيها دراسة عن العصر الوسيط لجويس ، و التي كانت أساس علاقتي (بفرانسو هيل) ، و منشورات (سوي) التي نشرت (العمل المفتوح) . و قد تمت ترجمة هذا الكتاب من 1962 الى 1965 . حيث أفادتني هذه السنوات في مراجعة دقيقة للنص الأصلي . و هي نفس الفترة التي عمّقت فيها أيضاً معرفتي بالقضايا الفكرية اللسنية و البنيوية بفضل كلود ليفي شتراوس ، جاكوبسن ، و قد أمدتني بعض الاهتمامات المشتركة مع رولان بارت ، فرصة نشر دراسة مهمة في communications ضمن العدد الثامن من هذه

الدورية الاعلامية) و وجدت نفسي أيضاً مع رولان بارت في عدد خاص من timeslipraru suplement و مع m. picard و كتاب آخرين . في هذه المرحلة كنت أعمل على اغناء أبحاثي تصاعدياً داخل العلوم الانسانية، و داخل منظور شمولي يدين بالكثير لفلسفة كلود ليفي شتراوس ، و جاكوبسن ، إضافة الى بعض التقاليد النقدية الأنجلو سكسونية ، و أعدت 1965 طبعة جديدة و منقحة لـ(العمل المفتوح) . و المرتبطة بمساهمات اللسانيات البنيوية و خصوصاً اسهامات الشكلانيين الروس . ترجمت الى اللغة الايطالية كتاب v. enrlich حول الشكلانيين الروس ، الذين كانوا معروفين في ايطاليا قبل أن يعرفوا في فرنسا ، نشرت أيضاً في مجلة marcatre نصوصاً عن السيمولوجيين الروس المعاصرين : لوتمان ، أوفانوف . و أتذكر أن رولان بارت قرأ هذه النصوص بالايطالية قبل أن تترجم الى الفرنسية من قبل تزيفتان تودوروف ، وكريستيفا . لقد كانت مرحلة رائعة ، و بشكل خاص في ايطاليا ، خصوصاً تحت تأثير السيمولوجيين الفرنسيين المجتمعين حول مجلة communications و جاكوبسن ، الذين لعبوا دوراً متميزاً . كل هذه المساهمات عملت على اضاءة الدراسات التي جاءت فيما بعد داخل منظور سيمائي نظري و متحرك دائماً . ومن جهتي لم أكن أتابع التطور الذي قاد السيمولوجيين الفرنسيين الى التحليل النفسي ، والى جاك لاكان . أشعر بأنني منغلق جداً على التحليل النفسي ، مع أن ذلك لم يكن مقصوداً من جهتي ، وبالتالي يوجد في (البنية الغائبة) هناك ١٥٠ صفحة تحدثت فيها عن جاك دريدا و لاكان و رولان بارت و ميشل فوكو ، و الفكر الفرنسي لمابعد البنيوية. و الشيء الوحيد الذي يزعجني عند هؤلاء الفلاسفة هو تأثرهم بفلسفة هايدغر . و لم يكن هذا الأخير اكتشافاً لجيلي ، فقد درسناه في الجامعة ، لكنه تفكير أشعر دائماً أنني بعيد عنه ، إلا أن أكبر اكتشاف لي كان هو : بيرس الذي صُنّف خطأ في خانة الوضعية الجديدة meo- positivisme في حين أنه مفكر فلسفي كبير ، تذكرني قرائته بقامة هيغل وكانت . هنا حدث التحرك داخل تجربة أساسية لكنها أدت الى إبعادي (...) ، و هذا رأي يفسر لماذا وجدت صعوبات في أن أجعل (البنية الغائبة) تترجم الى الفرنسية (و لماذا لم تتر جم إليها بعض مؤلفاتي الحديثة جداً) . هناك بالفعل اختلاف جوهري في اللغة . و قد نشرت بعض المقالات هنا و هناك في فرنسا ، إلا أنني احتفظت طبعاً بكثير من العلاقات الشخصية مع زملاء و أصدقاء فرنسيين ، و كنا نلتقي في بعض الندوات .

سؤال: تمارس أنشطة فكرية أخرى خارج الاطار الجامعي . هل هذا يعني أن النشاط الاكاديمي يحتاج الى نشاط فكري مغاير لترويضه و إخصابه ؟

إيكو : بالفعل ، فاحتكاكي بجويس ، و مفكرين آخرين ، لا علاقة له بالنشاط الأكاديمي ، فبعد سنة 1955 ، و في مجلة llverri و بصحبة مثقفين آخرين مثل سانغووينا تي sanguinati و باليسكيني baleskini ، و جينلياني ginliani ، كنا في مواجهة مع تفكير كروتشه . ومقابل ذلك ، مهتمين الى المظاهر التجريبية في الأدب (..) و كان بمثابة النواة الأولى

التي خلقت فيما بعد (جماعة 63) . الذي كان (العمل المفتوح) أحد نتاجاتها على المستوى النظري . اشتغلت أيضاً بشكل منتظم في الصحافة ، إذ أن تأملاتي في وسائل الاعلام جعلتني أنظر الى الحركة الثقافية التي تمرر من خلالها وسائل الاعلام ، بأنها أساسية . لكن لم أكن أبداً منساقاً مع الرغبة في اختيار شيئين متباينين .

سؤال : هذا يعني أن مقالاتك في الصحافة كان لها دور محرك بالنسبة لفكرك ؟

إيكو : لها قيمة التحرك و قيمة التوسع ، لذلك ، ومنذ 1965 عملت بشكل منتظم في اسبوعية l, espresso . و بالنسبة لي كان هناك شيء من الاثارة في هذا الاجبار الأسبوعي لاتخاذ موقف في كتابة كل مقال ، فهو امتحان للأفكار ، يتيح للأفكار والمفاهيم كيفية الاشتغال ، مثل العمل الأول بالنسبة لرولان بارت ، هل هو تحليل مادة الإشهار ، بالنسبة لعجائن pangani ، أو عناصر السيمولوجيا ، الميثولوجيا (الأساطير) . و هل جاء ذلك قبل أو بعد النظرية ؟ في الواقع فانهما تجربتان تتقاطعان ، و تحل الواحدة محل الأخرى من وقت الى آخر

سؤال : أين تضع اهتمامك بالفن السردي ضمن نظام أبحاثك ؟

إيكو : في تأملاتي في علم الجمال ، و حول السيمولوجيا ، كانت قضية البنيات السردية حاضرة باستمرار . و كان رد فعلي على نظرية الجمال عند كروتشه أساسه النظرية الشعرية عند أرسطو . فعندما توجد نظرية السرد : فكل ما جاء بعد ذلك هو إضافة حتى نصل الى بروب prop . الذي يعتبر استمراراً لما قاله أرسطو . فخطاطاته الشعرية تتكيف مع أي نمط للسردية : الرواية ، و السينما و التلفزه أيضاً .

سؤال : و كيف توصلت الى الكتابة في الرواية ، أعني لا يكون القصة أو المسرح أو القصيدة ؟

إيكو : الأمر يتعلق بكوني أميل باستمرار الى نظام السرديات ، ولقد وعيت بسرعه أنه لكي تتمكن من بحث ظاهرة معينة ، حتى و لو كانت بطريقة نقدية ، يجب بالضرورة أن تخصص لها مكاناً في داخلك حتى تحبها . إذ من التافه أن تكتب عن كرة القدم إذا لم تكن تحبها .. فمن طفولتي كنت أعشق بامتياز فنون السرد ، خصوصاً منها السرد الشعبي (بالمعنى الذي يتحدث عنه سارتر ، تقريباً في " الكلمات ") ، لأنه شكل سردي خالص ، الشيء الذي يمنحه قوة في الفن . بشكل عام اهتممت بالسرد ، باعتباري قارئا ثم لأنه كان موضوعاً للتأمل . و أيضاً لأن العمل مع جويس يعني الاشتغال على نموذج أساسي ، دون أن أنسى أنني اشتغلت أيضاً بالرواية الجديدة . لقد أصدرت سنة 1979 كتاباً عن الميكانزما التي تتحكم في السرد ، و أسميته بـ(القارئ في النص lect or lnfapula بالايطالية

والانجليزية the role of the reader . و يظهر دور القارئ في كلا العنوانين ، لكنني كنت أجد هنا متعة (للعمل المفتوح) أي العمل الفالت من الثبوتية ، أي الذي يحيا زيادة خلال التأويل . و من ناحية أخرى كنت أهتم دائماً بهذه المسالة التي تعتبر حالياً موضة في ألمانيا ، و التي يطلق عليها : (علم جمال التلقي) . فكرت باستمرار بأنه ممكن دراسة بنية عمل ما في علاقتها بالتأويل الذي نعطيه له . بهذا المعنى فان البنيوية قامت بابتزازي . و قد ظهر لي أن السؤال بالنسبة لهذه النقطة هو دراسة البنيات الموضعية : أتذكر أنه بعد نشر(العمل المفتوح) أشار كلود ليفي شتراوس ، في احدى حواراته ، الى هذا الكتاب قال ، إنه ينبغي دراسة العمل الفني بطريقة موضوعية خالصة . إن هذا الخوف من الانتقال الى سفح التأويل يمكن أن يظهر في بعض الكتابات اللاحقة (للعمل المفتوح) ، إلا أنني حالياً ، و بدافع من علم التأويل ، والسيمولوجيا النصّية ، انتبهت بدقة الى هذا العمل الجماعي للتأويل . في احدى فقرات مؤلف (القارى في النص) أذكر بالقول : " النص آلة كسولة ينبغي أن يعاد تنشيطها من قبل القارئ "

سؤال : هل هناك دور مهم لعملية التعليمية في حياتكم كمثقف و كاتب ؟

إيكو : هذا وارد ، و العملية التعليمية تعني الشيء الكثير في بعض الجوانب ، و حتى أضمن المستوى التقني ، يحدث لي أحياناً أن أدرس أشياء كنت قد كتبتها في السابق و لا أصل الى شيء . ذلك أنه في لحظة الكتابة نضع ركاماً من الحالات المضمرة ، و الاشارات السريعة و الملاحظات و التلميحات . إلا أننا حين نضطر الى تفسيرها للآخرين فهذا يعني أننا لم نصل الى درجة فهمها جيداً . فطلبتي علموني أنه ينبغي أن أدرس حتى تتضح الأفكار . و أنه ينبغي كتابة ما تم تدريسه سابقاً .. هناك نقطة أخرى ذات نمط شبقي erotique و أقل تقنية ، و هي تقترب من كتابة الرواية : فالعملية التعليمية ذات طبيعة شبقية مسرحية ، فالدقائق الثلاث الأولى التي تبدأ فيها الكلام من أجل اثارة انتباه الجمهور ، ينبغي لنا أن نشعره خلالها أننا نحبه و نحب عملنا الذي نقوم به . لذلك يتطلب التعليم قدرة شبقية لاستمالة الآخرين ،مثل العلاقة مع الكلاب ، إنها لا تعض شخصاً لا يخاف العض ، و يحبها ، إنها تشعر بذلك ، و أنا شخصياً ليست لي مشاكل مع الكلاب ..

سؤال : في صحيفة (الجمهورية larepublica أعلنتم مؤخراً نداء ضد ممارسة العنف ، هل ما زلتم تشتغلون بالسياسة ؟

إيكو : ليس هناك تمايز بالنسبة لي كفيلسوف و كاتب و اهتمامي بما يجري من أحداث ، بدليل أنني اعتبرت دائماً عملي كسيمولوجي يقود دائماً الى نشاط من طبيعة صحفية ، هو أيضاً نشاط تدخل اجتماعي . و روايتي كانت مساهمة لفهم ما يسمى بـ(بعض القضايا الملتبسة في التاريخ) ،و في 1968 كنت من بين أولئك الذين تحاوروا مع الطلبة.

و واصلت فيما بعد اهتماماتي السيمولوجية ، و في قضايا الاتصال ، معتبراً أن هذا الاهتمام جزء من الهمّ السياسي لهذا العصر .

سؤال : في روايتك (اسم الوردة) تبدو الأشياء الظاهرة مرتبطة بعضها ببعض ، شيئاً يشبه تماماً عمل الباحث و هو يتعامل بطريقة استقصائية مع عناصر مادته ؟

إيكو : نعم ، و هذا ما أشتغل عليه حالياً ، و بنفس الطريقة . إنه بحث حول شروط التكامل بين الرواية البوليسية و سيرورات الافتراض العلمي . و دراستي الأخيرة ترتكز على أرسطو ، شرلوك هولمز ، و بيرس . و يبقى النموذج البوليسي نوعاً ما ، نموذج التتابع الموجود في الفلسفةو في الدين و في العلوم . و لا يمكنني إلا أن أكتب رواية تتوفر على بنية بوليسية . و قد سبق لي بالفعل أن كتبت عن البنية البوليسية لـ" أوديب ملكاً " : حيث تبدأ الاسطورة دائماً بالاجابة على فعل للدهشة . و أول رد فعل للمخبر أمام الجثة الأولى هو فعل للدهشة . لماذا حدث هذا ؟ و الميتافيزيقا هي اجابة على سؤال من المتهم ؟

سؤال : ما هي مشاريع عملكم المقبل ؟

إيكو : دراسة ضخمة ، هو عبارة عن قراءة جديدة لبعض اللحظات الحاسمة في تاريخ الفلسفة اليونانية و الوسيطية حول مسألة الاختلاف . لقد اقتنعت أنه بالنسبة لمسألة تقنية ، متعلقة بالاختلاف النوعي la differeuce specifipue عند أرسطو ، في الفلسفة الوسيطية و في الفكر المعاصر ، يكمن سرٌ ما . و أن الفلسفات الكبرى التي تحدثت عن الاختلاف النوعي قد انتبهت الى هذا السر ، لكنها وضعته بين قوسين ، لا بشكل منفتح حتى تتفادى السقوط في مطبة المشاكل . لذلك فالبحث الذي أنجزه يهدف الى تفجير هذه المشكلة . و مسعاي هو البحث عن مجرم يختفي داخل كل الخطابات ، للتعريف بالنوع والجنس ، إنه بحث معاصر يهدف الى العثور على مفتاح السر ، الذي ما زال مفقوداً في الخطاب المعرفي حتى الآن . و هناك يكمن سبب آخر ، وراء هذا البحث : إنني أنشغل به حتى لا أصاب بوباء الكتابة الروائية مرة أخرى . فقد كتبت الأولى بكل حرية ، لكنني أشعر الآن أنني أقف على شفير السقوط في الشرك : فالجميع يستخبر عني إذا كنت أكتب رواية أخرى . لكن أقول بنبل أنني لن أكتب رواية . و فرضت على نفسي عكس ذلك بحثاً فلسفياً ، و سيمائياً بعيداً جداً عن فضاء الكتابة الروائية . حتى أنشغل به خلال السنوات الآتية . و مسوّغ ذلك أن أحاول التخفيف من الابتزاز ، بالقدر الذي يمكنني أن أكون حراً في اختيار أو عدم اختيار بعض الأشياء .

عن الماغزين ليتيرير الفرنسية / العدد ١٨٧
ترجمة مصطفى الرومي - الرباط

لا أكثر، لا أقل

لا نقول حكم قيمة .
لكننا نفتح الأفق على حرية التجربة .

فمنذ بداية عمل أسرة الأدباء و الكتاب ، و بعدها مجلة " كلمات " ، كنا نشحذ مناخاً في طبيعة صعبة (و غالباً غير مواتية) ، لكي ينشأ جديد العمل الثقافي و الفكري. و على رغم عناصر الواقع المتعددة التي ترشحنا لما لا يقاس من الاحباط و اليأس ، فان ثمة أمل لم نتنازل عنه و لم نسه عن مداراته و الرأفة به ، هو أمل يكمن في الابداع الأدبي و الفني ، و برغم التشاؤم الذي تطلقه بعض الاجتهادات (و تتورط فيه) معلنة نضوب حركتنا الأبداعية . فناً و أدباً ، إلا أننا لم نستسلم لذلك الوهم ، ففي الطاقة الانسانية سر لا ينبغي الاستهانة به ، و هو سر الموهبة التي لا تخذل المستقبل أبداً .
لذلك فقد كنا نرقب المشهد من زاوية مختلفة . فعلى عكس الذين يقفون في الماضي ، أو يقعدون في الحاضر ، فيما يرون الى المشهد . فاننا نرى دوماً الى راهن الفعاليات الأدبية و الفنية من مرآة المستقبل ، حيث نذهب الى جوهرة المراصد التي لا تخطئ جوهر الروح الانسانية الكامنة ، نذهب اليها و نرى من خلالها تلك الاشارات الصغيرة المتفرقة والكامنة ، باعتبارها دلالات تكتسب أهميتها مما تشير إليه ، وليس مما تحققه الآن .. في لحظتها .

من هذه الشرفة ، و في ظل الطبيعة غير المواتية ، نقترح أن يظل الابداع الفني و الأدبي أملنا الوحيد الصادق ، الذي يقدر على اسعاف الانسان من واقع لا يرحم بضراوته ضد المستقبل .

و من الشرفة ذاتها ، نريد أن نشير الى أن التجارب المسرحية الشابة التي يشهدها مناخنا المسرحي مرشحة لأن تجعل طموحنا في هذا المجال ممكناً . وبالقدر الذي تتميز - هذه التجارب - بالروح الجديدة (حواراً ورؤية فنية و حساسية حضارية) بالقدر الذي يتاح لنا أن نتفادى مزيداً من الاحباط .

و من الشرفة ذاتها - أيضاً - نريد أن نقترح الالتفات الى حقيقة موضوعية ليس لهذه التجارب أن تغفل عنها ، وهي أن ما نراه الآن من محاولات التجريب و المغايرة والابتكار و الاجتهاد الفني ، ما كان له أن يوجد لولا تلك الجهود العديدة و المتنوعة التي
بذلتها تجربتنا المسرحية السابقة عبر سنوات لا تقل صعوبة مما نشهد ، منذ الستينات حتى الآن . كما أن خبرات و اجتهادات و مواهب لا يزال بعضها يعمل بصدق ، وربما شكّل ملمحاً اضافياً على مشهدنا المسرحي ، متشبثاً بطموح باستطاعته أن يضفي تنويعاً مطلوباً في راهن التجربة و آفاقها .

إذن ،
من شرفة كل ذلك . نريد أن نقول - في " كلمات " ، أن المحور الصغير الذي نقدمه ضمن هذا العدد المخصص للمسرح ، هو احتفاء ينبغي أن يفهم باعتباره حوار مع الدلالات الجديدة ، والتململات الفنية التي يقترحها علينا الواقع المسرحي . و هي دلالات لا نرى فيها سوى واحدة من الخطوات التي يتطلبها العمل المسرحي بشتى طموحاته ، و هي بالضرورة ليست مفصولة عن تراثها المحلي ، وبطبيعة الحال هي فعل تواصل مفهوم مع تجربة المسرح في البلاد العربية والعالم و عندما نؤكد بأننا لا نقول - بنشر هذا المحور - حكم قيمة على راهن هذه التجارب المهمة ، فانما نحن نكون مخلصين لذلك الأفق الذي لا نكفّ عن التطلع إليه . حيث ، هناك ، في مستقبل التجربة نستطيع أن نلامس الثمار .

فالممارسة هي النظرية .
لا أكثر ، لا أقل .

كلمات

اشارة : شهادة التجربة ، التي نقدمها ضمن هذا المحور ، لكل من يوسف الحمدان و عبدالله السعداوي ، هي خلاصة حوار ، أجرته " كلمات " بمساهمة المشاركين في مسرحية " الجاثوم " . واتيح لكل من الحمدان و السعداوي اجراء الاستدراكات والاضافات بعد تفريغ الحوار . و رأينا أن ننشره ، في صياغته النهائية ، على هذا الشكل ، ليبدو مزيجاً من مواجهة و شهادة في آن .

يوسف الحمدان

أنقذ نفسي من أسر الدائرة

(شهادة / تجربة)

* فيما يخص " الجاثوم " كنص مسرحي ، و كمونودراما ، أعتبره بدايتي مع التأليف المسرحي ، بدايتي مع محاورة واقع ما من خلال ذات . هذه الذات أسيرة قيد اجتماعي مدمّى ، معقودة حلقاته بمخالب قمعية مخيفة و بأنياب "ذئبية " متربصة ، تتمثل منذ الطفولة و حتى لحظة الوعي بالسؤال القلق والمؤرق في الأساطير و الخرافات الموبوءة ، المعتقدات الاجتماعية المترصدة ، الترهيب العقائدي ، الطاعة الأبوية القاهرة ، الاستنزاف للطاقة الجسدية والروحية ، الشعور بعدم الأمان ، مصادرة الحلم و اليقظة ، الاستلاب النفسي سطوة الهواجس الظلامية ، عدم القدرة على اتخاذ القرار . الحظر الفكري، " حيّونة " الغرائز و اللغة ، عذابات الوحدة أو العزلة ، التوجس من لحظة الشعور بفصل الوريد عن الروح ، الاخصاء المطلق للنوازع الانسانية .

هي ، باختصار ، تكالب كل هذه " الروادع " و " الرواعب " المخرسة على هذه الذات البريئة و التي لا ذنب لها سوى أنها وجدت في بيئة تحظر السؤال عن الحقيقة .

---

* مسرحي بحريني ، تخرّج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت ، تخصّص بالنقد المسرحي . وكتب العديد من الدراسات . صدرت له مجموعة مسرحيات قصيرة بعنوان " الجاثوم " .

* عندما كتبت هذه المسرحية لم أضع في ذهني سؤال : الى أين ستقودني هذه التجربة ؟ كيف تتسلسل ، كيف تتكون و تتشكل ؟

وجدت نفسي أتمازج مع الحالة ذاتها أكثر من أهمية الوقوف عند البرنامج التخطيطي للكتابة المسرحية التقليدية ، تلك الكتابة التي تورط بها مسرحنا منذ فترة طويلة . أحياناً أجد نفسي في هذه المسرحية أكتب قصة قصيرة ذات أحداث مكثفة ، و أحياناً أجد نفسي أسرق بعض اللحظات الشعرية ، و أحياناً أبدو كما لو أنني أرسم بالكلمات لوحة تشكيلية ، و كثيراً ما أجد نفسي متوغلاً في حالة من العبث و الفوضى و اللامعقول ، المهم أنني أحاول أن أكتب شيئاً [بمعزل عن تداخل تلك الحالات] يرتكز على فكرة استثارة مخيلة المخرج،وتحريضه لتجسيد هذه المتناثرات . . و في نفس الوقت أنقذ نفسي من إسار الدائرة المغلقة عبر توتر الأسئلة ، فمسرحية " الجاثوم " لا تعالج مشكلة لطرح نواجع الحلول . إنها حالة قلقة حاولت أن أتنفس من خلالها ، ولم تأت حالة التنفس هذه - على مستوى الكتابة - في تحقق موفق ، أي أن أسترخي بعد انجازها . بقدر ما وصلت الى حالة من التعب و الاجهاد ، بحيث انني كنت بعد نهايتها أتفصّد عرقاً ، و لكي أخفف بعض التعب و أزيح الاجهاد عن نفسي ، اتصلت مباشرة بالصديق الفنان عبدالله السعداوي فجاء ملبياً هذه الدعوة المحمومة ، فقرأت له المسرحية التي لا تتجاوز الثمان صفحات ، فانتقلت اليه حالة الأرق و القلق ، و ظل مع التجربة في حوار مستمر حيث توصلنا الى الصيغة التي نريدها في العرض المسرحي ، و هي أن يكون هناك للذات حضوراً جماعياً في العرض .

* عن جذور التجربة التي تبلورت بـ" الجاثوم " ، أود أن أضيف بعض ملاحظاتي أثناء التدريب . فالسعداوي لا يكتفي بمصاحبة الممثل أثناء التدريب ، بل يذهب الى ما هو أبعد و أهم ، إنه يصادق ممثله ، يعايشه ، و يناقش معه بعض تصوراته للتدريب و العرض . كما أن السعداوي لا يكتفي بمحصلته الفنية والمعرفية المتصلة بالعرض ، بل يستعين بكل ما من شأنه أن يغني التجربة و يسهم في تطويرها ، سواء كان ذلك مستمداً من تفاصيل الحياة اليومية ، أومن التراث ، أو من الثقافة العامة ، أو من تجاربه الخاصه . و هذه سمات يتميز بها السعداوي عن غيره من المخرجين المسرحيين في البحرين . كما أننا لا نستطيع أن نغالي في مسألة ترسيخ جذور و أسس هذه التجربة أو أي تجربة

تليها ، ما لم يكن جميع الفنانين و الفنيين المسرحيين المشاركين منشغلين فعلاً بالمختبر المسرحي ، و هذا لم يتحقق بعد ، فأغلب الممثلين الشباب هواة تصرفهم مشاغل الحياة كثيراً عن التفرغ الكلي للتدريب و العرض . و مع ذلك فأنهم يحاولون القيام بدورهم في أقصى حدود الممكن الذي يطلب منهم . فالسعداوي – أثناء التدريب – مخرج انتحاري ، قاسي جداً ، لا يؤطر زمن التجربة أثناء التدريب ، فقد تمتد فترة التدريب ثمانية أشهر ، دون أن ييأس من ممثليه ، حتى لو أنه قام باعادة حركة واحدة (غير مطلوبة) مرات كثيرة . و لعل المشكلة التي تواجه السعداوي أثناء الاخراج و التدريب تتحدد في اشكالين . **الأول** : عدم احتمال بعض الممثلين لقسوة التدريب الذي يقترحه السعداوي ، وفترة التدريب غير المحددة لديه كمخرج . و **الثاني** : عدم اقتناع السعداوي – كمخرج – باداء الممثل ، حتى لو حقق الممثل المطلوب منه ، و بشكل غير اعتيادي . و الجميل في تجربة " الجاثوم " هو أن التكافؤ بعدم الاقتناع بالأداء بين المخرج و الممثل (مصطفى رشيد) جعلنا نتساءل بعض الوقت : هل هذا هو السعي الى تكامل العرض المسرحي ، أم أن ثمة اضافات فنية يجب أن ينتبه اليها المخرج و الممثل كي تكتمل التجربة ؟

إن الحديث عن جذور التجربة يظل طموحاً مشروعاً في حال الاصرار المشترك من قبل فريق العرض على ترسيخ و تأسيس نواة المختبر المسرحي .

* عن مدى تطور تجربة " الجاثوم " عن سابقتيها (الرجال و البحر – و – الصديقان) لنفس المخرج ، و اشارة السعداوي لبعض المناهج المسرحية العالمية المستمدة من المختبرات المسرحية ، أعتقد أن لكل تجربة مسرحية طبيعتها واسلوبها و مداها ، و من الصعب أحياناً أن أخضع كل تجربة للمقارنة بسابقتها و لاحقتها ، فكل تجربة تدعوك لاكتشافها ، و اكتشاف أدواتك من خلالها ، لسبرها ، تدعوك للحوار معها دون التعويل على جاهزية الأساليب المختبرية الأخرى إجباراً أو قسراً . هذه الأساليب تأتي وفقاً لعملية الخلق اليومي ، ضمن سياق التجربة بشكل عفوي و واعٍ في آن . فالمناهج و الأساليب المختبرية ليست ثوابت ، و إنما مفاتيح للاكتشاف و الاضافة الابداعية ، فاذا كانت مسرحية "الرجال و البحر " تتمحور حول تفجير الذكريات عبر توقيمات الدفّ،ومسرحية " الصديقان " تتمحور حول الايغال في متاهات الصحراء عبر انشطار الجسد ولهاث الصوت ، فـ " الجاثوم " تختلف في طقسها المسرحي عن التجربتين

السالفتين ، إذ تعتمد على تور م الداخل و انقباضه ، حيث يبدو هذا الجسد "الضحية "في حالة انكماش متواصل ضمن دائرة ضيقة تسهم في تأكيد حالة الانكماش . ربما تشابه بعض الأساليب التي لجأ اليها المخرج في المسرحيات الثلاث ، لكنها حتماً تختلف في كل تجربة عن غيرها . و عما اذا كان السرد في نص " الجاثوم " كمعوّق أساسي لأداء الممثل أثناء العرض ، فأنا لا يعنيني بالدرجة الأولى موضوع السرد ، و لكن ما يهمني هو : هل استطاع هذا السرد أن يصير فعلاً مسرحياً ، أم أنه ظل انشاء لفظياً ؟ و هل استطاع المخرج أن يحيل هذا السرد في النص الى فعل مسرحي أم تعثر عليه ذلك ؟

* بخصوص السرد في " الجاثوم " لم يمنح اللفظ لجامه ، بل كان عرضة بشكل متواصل لتحولات اللحظة و الموقف في الفعل المسرحي . فعندما يسترجع " الضحية – مثلاً – مخاوف جدته حتى يساط بكرباج أبيه ، حتى يتبول في فراشه ، حتى تستولي عليه فكرة الجنّي الشرير ، و ما أن يسترجع علاقته بالحارس المجاور لبيتهم حتى يفزعه الكلب الأسود المسعور المسكون بالجن ،و ما أن يسترجع علاقة السيد بصفعة عجوز الحي ، حتى يُصفع و تتوالى الصفعات على صدغيه . غير هذا ، فقد أخضعت الكلمة للموقف للفعل ، للسؤال ، للهلوسة ، للمخاوف . . . الخ . و اذا كان السرد يحدّ من امكانية جمال التجريب ، فهذه مسألة يقررها المخرج و ليس المؤلف . بدليل أن بعض المخرجين حولوا بعض المسرحيات التقليدية الى عروض تجريبية معاصرة .

أما القول بأن المونودراما ليست فناً محرضاً على التجريب ، فاني أعود ثانية لأسأل : هل كل عرض يتجاوز الممثل الواحد بالضرورة يكون تجريبياً ؟ إذ أن التجريب مرتبط بقضية الاكتشاف ، و الخروج عن السائد المتكرر ، القاتل للتجربة المسرحية . بمعنى أن تكون مسلحاً بالابداع و بالمخيلة الوقادة حين تتصدى للاخراج ، فكل نص محتمل أن يحيله المخرج الى عرض تجريبي . وبتواضع شديد نقول أن " الجاثوم " محاولة لتلمس ملامح تجريبية تصل بنا الى حالة اكتشافية مفتوحة .

* و حول سؤال عن مدى اتصال مسرحية " الجاثوم " ببيان مسرح الشحنة، فان ما يهمني بالدرجة الأولى هو أن يكون هناك مسرح مغاير و فعّال غير هذا المسرح المحتضر ، الذي يحاول أن يقبرنا معه . مسرح يدعو الى التأمل و التساؤل . مسرح يباشر صدماته و وخزاته بهدف التواصل مع المتفاعل (المشاهد) . هو

محاولة لطرح أفق مسرحي يصدم و يحاور معطياتنا المسرحية الراهنة . و لعل مسرحية " الجاثوم " حاولت أن تتجسد بشكل أو بآخر عبر هذا البيان .

* لقد كان البيان ثمرة حوارات جماعية ، و متابعات نقدية ، و مشاهدات حية للعديد من التجارب المسرحية ، عربياً و عالمياً ، لكنه صادر عن تصور وجهد فرديين في نهاية الأمر .

* و حول مصطلح (الشحنة) ، أرى أنه بقدر ما يحمل بعداً مادياً ، فانه يكتنز بدلالاته ، و وهجه و بمسؤولية التواصل مع الآخر ، و هو ليس مصطلحا (حماسيا) كما يعتقد البعض .

* مسرح الشحنة مساءلة لراهن المسرح السائد في مجتمعنا . قد يبدو في التقدمة المكثفة كرد فعل مباشر على ظاهرة المسرح الاستهلاكي، و لكنه بطبيعة الحال ينحو باتجاه تحليل طبيعة المسرح " الميت " أو " الساكن " أينما وجد . دون اللجوء الى استخدام المصطلح نفسه - المسرح الاستهلاكي - بالذات كمعول أو مسوّغ تحريضي للنقض . و لكننا نفترض المغايرة الايجابية في المسرح المقترح أو المتصور . من هنا يأتي النقض مبرراً وفقاً لمعطيات المسرح الاستهلاكي، و ما يندرج تحته ، أو معه ، من أنواع أخرى ، أتت بصيغة التطهير (الكاثارسيسي) أو " التفريغ ، أو تلك التي تراوح بين جدّة الشكل و ثبوتية الفحوى . . الخ . مع اشارتنا في البيان بأن كل مايمكن الاستفادة منه من التجارب السابقة - بما فيها المسرح الاستهلاكي أيضاً - عملية مشروعة ، ما دامت تحقق دورها التجديدي لاحياء روح مسرح الشحنة . و لكننا لسنا مع غائية المسرح الاستهلاكي أو ما يماثله . من هنا تأتي الاستفادة المقترحة وفقاً لما خلفه هذا المسرح أو مثيله . واخضاعه للتحليل و الدراسة ، وإضافة حالة الجدة عليه ، بحيث تتماشى مع جوهر مسرح الشحنة . و لأن بيان مسرح الشحنة تصور أولي ، فهو بلاشك بحاجة الى اعادة نظر دائمة .

* لقد سئمنا الثرثرة ، و المطولات ، والانشائيات القاتلة ، و الأحداث المتكررة و المستهلكة ، فكل هذا لا يأبه بالمسرح و لا ينتمي إليه ، إنه يمعن في طمسه و قبره . لقد آن لنا أن نقتنص الموقف ، أن نفجره ، أن نبحث عن حالة تستنطق الصمت ، و تستفز الحركة ، و توغل في أتون الحياة . ليس مهما حجم ما كتبت ، نصاً أو تمثيلاً ، المهم أن نكتب للمسرح ، أن ندفع بخيال المخرج نحو اكتشاف مكنونات هذا التكثيف ، لقد حاولت أن أكتب الحركة ، و الصورة ،

واللوحة ، سواء عبر المونودراما ، التي كتبت منها ثلاثاً من بين تسع نصوص أخرى ، أو عبر البانتومايم أو غيره . المهم أن تكتب للمسرح ما يبدو ، أحيانا ، سهلاً لأول وهلة ، لكن سرعان ما يتفتح عن تعقيد في التجسيد . إنها دعوة مشتركة للتفكير بين المؤلف و المخرج و الممثل و الفني و بالتالي مع المتفاعل (المشاهد) . إنها دعوة لتفكيك الرموز ، و محاولة للبحث عن جديد في كيمياء المسرح . هذا هو الطموح الذي أنشده منذ زمن بعيد ، فهل يمكننا أن نحقق في مسرحنا شيئاً منه ؟

* ليس لدي ما أضيفه . فأنا فعلاً بحاجة لمراجعة كل ما كتبت و كل ما أكتبه . إنها مراجعة تشككية دائمة ، سواء كان ذلك على مستوى الكتابة النقدية ، أو التأليف المسرحي . لقد حاولت فيما سبق أن أعيد النظر طويلاً في الكتابة النقدية عبر دراسة تناولت فيها " ملامح التجريب في المسرح في البحرين " منذ السبعينات حتى نهاية الثمانينات ، و كانت دراسة بذلت فيها جهداً كبيراً ، حاولت فيها أن أكتشف ما يمكن أن يشكل مسرحاً جديداً لدينا ، ثم كتبت بيان " مسرح الشحنة " و أعدت النظر في بعض المفاهيم و المصطلحات و التحليلات التي تناولتها في الدراسه السابقة ، و كنت وقتها قد أنجزت بعض نصوص المسرحية الأولى ، و كلما أغرتني لعبة التأليف المسرحي و أغوتني ، أعدت النظر مجدداً . لكنني لا أعرف متى سيهدأ هذا الانفجار الرؤيوي ؟ أو متى يتأسس هذا العمق المشتعل ؟ إنني بحاجة الى من يرصد هذا المشهد معي .

* بدوري أتساءل .. ماذا أضاف المخرج للنص – ككتابة – غير ما وردت فيه ؟ بطبيعة الحال لا يوجد مخرج مبدع يستسلم حرفياً للنص . ان السعداوي ، كمخرج ذو خيال نافذ ، شكّل رؤية اخراجية مكملة للنص ، بعث الحياة في النص،استنطق المفردات التي استغنى عنها في النص بالحركة و باللغة السيميائية الفاعلة ، حقق طقس العرض المسرحي ، غيّر فقرة واحدة في النص من مكانها ، بمعنى تحريك موقع الفقرة لا غير ، و هذا شكل حضور المخرج برؤيته للنص ، و كذلك الممثل ، فالمسرح كما يقول المخرج السوفيتي اليكسي بوبوف " ابداع يومي " . و أنا ضد " صنمية " النص أو العرض . رؤية المخرج إذن هي التي أكملت رؤية الكاتب ، و ظل العرض هو " الجاثوم " . و بدوري أدعو كل

من قرأ النص أن يتحرى معطياته في العرض ليكتشف المغايرة ، و هذه مناسبة للتعبير عن سعادتي بوجود مخرج مثل السعداوي و ممثلين : مثل مصطفى رشيد وحسن الرفاعي و صلاح الشايب ، و فريق فني متمثلاً في مختبر نادي مدينة عيسى ، فهؤلاء استطاعوا أن يضيفوا للنص و يضيئوا خوافيه . إما بخصوص أن " الجاثوم " ليس أفضل ما كتبت ، فأنا أرى أن بعض النصوص التي كتبتها فيما بعد ليست عزيزة على نفسي مثله ، و تظل كل تجربة أنجزها أرى أنها ليست في محل رضاى الخاص . *

عبدالله السعداوي *

المسرح .. لكي أحيا

(شهادة / تجربة)

* كل فنان ، بالضرورة ، لن يكون متصلاً بالواقع الذي يعيشه ، لأن واقعنا ليس واقعاً فنياً . نحن نعاني من جهل على جميع المستويات . ولستُ أيضاً متصلاً بالتجارب الفنية الأخرى ، بل منفصلاً ، متصلاً مع ذاتي ومنفصلاً عن ذاتي ، لأنني لا أستطيع التوافق مع ما يطرح في الساحة على أنه فن أو مسرح . و لهذا أسّسنا في " نادي مدينة عيسى " تجربة مختبرية لها طموح كبير، لكن ما يتحقق ضئيل جداً بسبب الظروف الموضوعية التي تقف حائلاً بين ما ننشد وبين الواقع بكل معوقاته . فلست راضياً عن ذاتي ، لأني كثيراً ما أتنازل عن طموحاتي بسبب تلك المعوقات . و ما أخرج المسرحيات إلا لكي أحيا . ففي الوقت الذي طرح غيرنا من المسرحيين قضية الجمهور و الشباك و مخصصات وزارة الاعلام ، نحن تمردنا على هذا الطرح ، و طرحنا العكس ، و هو بناء الممثل على أسس علمية ،حسب ما نمتلك من خبرة بسيطة في عالم المسرح الكبير . فكما يقال (العالم يصغر و يصغر ليصبح مسرحاً ، و المسرح يكبر و يكبر لصبح عالماً) .

* مسرحي بحريني ، منشغل بالاخراج ، يعني بجانب التجريب . حقق عدداً من التجارب المسرحية .

* في هذا المختبر المسرحي طرحنا أولاً جدولاً و نهجاً للممثل من خلال التدريبات المختبرية فصرنا منفصلين عن التجارب الأخرى . و يمكننا عرض الجدول على الشكل التالي :

فكرة المسرحية

عقل الممثل المسرحي

خيال	تفكير	ذاكرة
صور	موقف	استحضار

أدوات تعبير الممثل / الداخلية و الخارجية

اتصال مسرحي اجتماعي

حواس الجمهور المسرحي

عقل الجمهور المسرحي

صور	أفكار	مفاجآت

مرشح حصيلة الحياة الانسانية

خيال	تفكير	اندهاش
صور	قناعات جديدة	مدارك جديدة

رؤية انسانية مستقبلية

مشاركة و تواصل

من هذا الجدول المتواضع نكتشف أهداف الفرقة التي تحاول أن تكون رؤية مستقبلية انسانية . و بهذا الطرح أصبحنا منفصلين عن التجارب الأخرى روحاً و فكراً . و كم من الفنانين يحاول كسر عزيمتنا كفرقة جادة تحاول ، من منطلق

أن التجريب سابق لأوانه، و أن الجمهور لا يحبذ هذه النوعية من المسرحيات ، وبأننا قد نتسبب في فقد الجمهور المسرحي الذي يطلب ما هو موجود . لكن التجربة أثبتت عكس ما كانوا يطرحون ، فمن خلال عروضنا السابقة [الرجال و البحر ، مكبث ، الصديقان ، الجاثوم ، الثور فرفور] استطاعت الفرقة أن تحصل على جمهورها الذي يتابع هذه العروض بمتعة و نقد ، بل و أصبح يقارن بين عروضنا و عروض الفرق الأخرى

الاختلاف الثاني ، و هو اختلاف جوهري في صميم العملية الابداعية، فالفرق الأخرى تتعلل بالامكانيات و عدم وجود خشبة صالحة للعرض المسرحي ، وهذا صحيح الى حد كبير ، و لكنه ليس عائقاً لنا و لا نعتبره سبباً مقبولاً لتقديم الأعمال الغثة ، نحن نقدم عروضنا في أي مساحة يمكن أن نحولها الى ساحة للعرض المسرحي ، كما حدث في مسرحية الصديقان (تأليف محي الدين زنكنة) و الذكاء المسرحي يكمن في تخيل بيئة مسرحية مبتكرة . و كل عروضنا كانت تعتمد على الامكانيات القليلة المتوفرة في "نادي مدينة عيسى" . كان اعتمادنا على الممثل و ليس على البهرجة الخالية من الابداع . فبلاغة المسرح في تكثيف لغته و أدوات توصيله ، من أجل خلق تفاعل بين ذات الفرد و ذات الجماعة ، و بين ما يقدم على الخشبة فيخلق الجدل مع النفس و الفكر متعة وانطلاقاً . من هنا تأتي أهمية الممثل في مسرح اليوم . و محاولة الاهتمام بجسده و عقله و وجدانه ، لكي يصبح الممثل غني بامكانياته البيوميكانيكية و الوجدانية و الفكرية .

ثالثاً : ان المسرحيات التي نطمح في خلقها تحتم نوعاً جديداً من النقد في الساحة ، يبدأ بالممثل و ينتهي بالنص و ليس العكس ، لأن الممثل هو أساس اللعبة المسرحية ، و هذا ما كنا نسعى لايجاده .

رابعاً : أصبح من أساسيات الفرقة الاحتفال بيوم المسرح العالمي ، لما يحمل هذا اليوم من مدلولات انسانية و حضارية و فنية ، على مستوى المسرح الذي يعتبر (أرقى و أقوى ظاهرة ثقافية انسانية في الحضارات) .

من هذه الناحية نحن منفصلين و لسنا متصلين مع التجارب الأخرى المتوفرة في الساحة . لنا نهج ، و قد تسقط التجربة المختبرية ، كما يحدث كثيراً في أماكن مختلفة من الوطن العربي ، لكن يكفينا شرف المحاولة الجادة ، و ربما كان سبب فشل بعض هذه التجارب يعود عادة الى مجموعة من الأخطاء

والسلبيات في داخل الفريق المسرحي الذي سرعان ما يتعثر أمام المعوقات أو الاغراءات الاعلامية و غيرها ، في الوقت الذي تستمر هذه التجارب المسرحية المختبرية في العالم ، و تعطي روافد جديدة الى الحركة المسرحية عندما يمتلك أصحابها الوعي الجمالي و الفني و الانساني .

* لقد طرح يوسف الحمدان العديد من الموضوعات النقدية التي تعتبر في نظري عملاً جاداً في سبيل فتح الآفاق القديمة لديه ، و هذا يستدعي الانتباه والتوقف عندها للتأمل ، خصوصاً في ندواته أيام المسرح العالمي . و من خلال تتبع يوسف الحمدان لتجربة فرقة مسرح " نادي مدينة عيسى " ، الذي يعتبر هو أحد مؤسسيها ، فقد وضع بيانه المسرحي الجاد ، الذي أطلق عليه (مسرح الشحنة) . ان هذا البيان لم يكن سوى البداية لطرح مسرح مغاير و طموح في ميدان المسرح عندنا . انني أتفق مع الحمدان في الكثير مما طرحه البيان ، الذي اتسم بالجهد ، لكن اعتماد الحمدان في هذا البيان على كتاب المسرح التجريبي (لأحمد سخسوخ) سَبَّبَ ضعفاً ، لأن ذلك الكتاب كان عبارة عن محاولة نقدية تطبيقية لمشاهدات الكاتب في" مهرجان فينا " . كما وقع البيان في عملية تنظيرية أكثر مما جاء تطبيقاً ، مما جعله يتسم بالجملة الأدبية التي غيّبت العنصر التجسيدي التطبيقي . ففي اعتقادي كان من الضروري لبيان كهذا الولوج في الفعل المسرحي لتفكيكه من خلال الجسد و المساحة و الفراغ و الايقاع و الكتلة بما تحمل من مدلولات في الاخراج و التمثيل و الايماءة و ألوانها لكي يكتمل البيان بشكل مسرحي و ليس بشكل أدبي . فالسؤال الذي يطرح نفسه هو متى كان المسرح خالياً من الشحنة ؟

و في ثنايا البيان تصدمنا كلمة (المتفاعل) بدل (المتفرج) أو المتلقي أو المشاهد . لكن ما هي القيمة الحقيقية في تغيير المسميات ؟ فكلمة المتفاعل ودلالاتها تحتاج الى بيان موضوعي أكثر و أعمق مما طرحه الحمدان . فمشاهد كرة القدم متفاعل كذلك ، و مشاهد الأعراس متفاعل أيضاً ، و مستمع الأغاني الهابطة متفاعل هو الآخر ، و المشارك في الاحتفال العزائي متفاعل . فأي نوع من المتفاعلين يعنيه البيان ؟ و من هو المتفاعل وكيف يتفاعل ، و ما هي أسباب التفاعل ، و أي أنواع الأفعال تدعو للتفاعل ، و ما هو جواب البيان على التفاعل الوارد في مسرح الكابوكي و مسرح التجريبي (روبرت ولسون) البارد ، والعلاج الذي يعيد الصورة أكثر من عشر مرات ، و ما جواب البيان للمسرح

التجريبي ذي المتفرج الممثل أو الممثل الواحد ؟ أريد أن أقول أنها قضية غاية في التعقيد ، و هذه قضية المسرح بالضبط . و من الصعب أن يستطيع بيان الشحنة الاحاطة بها . لذلك فاننا نريد أن نؤكد بأن هذا البيان يشكل بداية التقدم في طريق المسرح ، بقدر كبير من الحذر و التوجس . و إنني على يقين بأن يوسف الحمدان سوف يحاول تطوير البيان في المرة القادمة .

* المعروف أن النص المسرحي ليس أدباً ، ولا يندرج في فضاء أدبي خالص ، وإنما هو نتاج يتعدى حدود الأدب فيخترق مجالات أخرى ترتبط بمفهوم الاخراج و أدواته ، وبالعرض بكل مكوناته السنفرافية . فهو نص يتموضع داخل مجموعة من الأنساق الفنية المختلفة كما يقول الناقد المسرحي عبدالرحمن بن زيدان . و هذا ما يجعله نسقاً دالاً متعدد العلاقات و الأبعاد أثناء العرض . فالعرض يعتمد على المنطوقات و الحركات و الألوان و الصور المختلفة لكي ينتقل نص الاخراج الى نص العرض في المساحة و الفراغ المتوفرين . و النص المسرحي ليس نصاً ثابتاً ، إنما هو نص متحرك . يبدأ بنص المؤلف و يتحول الى نص المخرج فيكون نص العرض ، حيث تكتمل الصورة في نص يخلقه الجمهور . فكل شيئ في المسرح دال بدرجات متفاوتة حسب تعبير رولان بارت .

* بالنسبة لنص " الجاثوم " ، أنا لم أغيّر في نص المؤلف شيئاً و لم أضف أي كلمة . حذفت بعض الكلمات و الجمل الحوارية لكي أكيفها لايقاع العرض . لكن انطلاقي كان أساساً من نص المؤلف ، فهو الأرضية التي بنيت عليها عملية الاخراج . و (كتابتي) كانت في ثنايا الحركة و مدلولاتها من خلال الايماءة ، وحركة الريش و السكين و السواد و طريقة المشاهدة لدى الجمهور و استخدام العلب الفارغة و طريقة الاداء . ثم أضاف الممثل طريقته الابداعية الى النص من خلال استيعابه للمسرحية و حركة جسده و خلق الحالة النفسية و في كيفية احساسه بالشخصية بأبعادها داخل مساحة العرض و مدى تمكنه من التأثير في المتلقي . و من بديهية الأشياء في المسرح أن المخرج يكتب نصه ضمن نص المؤلف لأن الأشياء التي كانت مغيبة في النص عند القراءة موجودة ضمناً أو مجازاً وعلى المخرج أن يكتشفها و يكشفها بخياله و يعيد خلقها بصور شتى . إن ابداع المخرج لا ينبغي أن يقل عن ابداع المؤلف ، فالمخرج ليس تابعاً أو خاضعاً للمؤلف . النص المسرحي مشروع انتاج و خيال المخرج هو المعمل الذي يعيد انتاج الكتابة في العرض .

* لاشك أن السرد يعطل الممثل و المخرج . بخصوص عرض" الجاثوم " حاولت تحاشي السرد قدر الامكان إما باخضاعه لحالة التفجير الدرامي أو بشحنة حالة درامية كما وجدتها في النص . اشكالية السرد في النص مسألة يقدر النقد كشفها و تحليلها أكثر من المخرج . لاشك أن " الجاثوم " كان نصاً تأسيسياً يطمح لكتابة جديدة ، قد يعتريها بعض الضعف باعتبارها التجربة الأولى للكاتب ، وأعتقد أن تجاربه الأخرى ستكون أكثر تماسكاً في العملية الابداعية .

* ممثلينا كسالى و نمطيين عموماً ، و لا يكترثون لملكة البحث و التقصي . وهنا يكمن قصور الممثل الذاتي و الممثل النمطي . حيث يعجز عن توظيف كل طاقاته في عملية الخلق التعبيري . مما يجعل منه قالباً ، واقفاً في مكانه لا يتحرك ولا ينمو و لا يتطور .

القصور الذاتي هذا يعرقل تطور المهارات الجديدة في الظروف الجديدة . فكلما تجددت الظروف و تنوعت فان القصور الذاتي - للتفكير النمطي - يبقي المهارات على حالها ، مهارة قديمة في ظروف جديدة . و بتعبير آخر ، كلما كانت المهارة أكثر رسوخاً زادت صعوبة التخلص منها و استبدالها بغيرها .

الدور في التمثيل مثل الكائن ، كلما أتحت له أفقاً واسعاً متعدد الجوانب والحيوات أصبحت حياة الدور - الكائن الحي - أغنى ، أذكى ، أعمق ، و أكثر اتساعاً .

أساس واحد يجب أن يميز علاقة الممثل بالدور ذلك هو الخلق . . الدور يفتح قوى الممثل و يدفعه الى الأمام . و الممثل يفتح قوى الدور و خباياه ومكوناته . ان علاقة الممثل الخلاق بالدور هي بمثابة ولادة كائن حي جديد . تجب المحافظة عليه ، تربيته ، المرور به خلال مراحل النمو و التجارب المتعددة ، ورؤيته كائناً يقف ويتنفس و يحيا .

الممثلون - معي - يتغيرون كثيراً . هذا صحيح ، و لهذا سبب موضوعي . الشباب الذين عملوا معي في تجربة "الرجال و البحر" غادروا للدراسة ، فاخترت غيرهم في التجربة اللاحقة و هي (الصديقان) . و هؤلاء أيضاً انشغلوا عن التمثيل بالدراسة الجامعية ، مما جعلني أختار مصطفى رشيد للتجربة الثالثة (الجاثوم) . الأمر ليس اختياراً مقصودا . كثير من الشباب يبدي استعداداً للتعاون ، لكنهم أثناء التمارين يتركون العمل ، لشعورهم بصعوبة التمرين . ربما لأنهم لم يألفوا هذه الطريقة في البروفات . التمرين بالنسبة لي ليس

وسيلة عابرة ، الطاقات في هذه المرحلة ينبغي أن لا تتوقف عن التفجر ، و هي في نظري طاقات لا نهائية ، الصبر و الدقة و التفاصيل متاحة لمن يريد أن يكتشف . المشكلة أنهم يريدون النتائج بسرعة ، قليلو الصبر . لا أحد يتصور أن تستمر البروفات شهوراً . أنهم يرون العمل الفني في العرض فقط ، لذلك فالجميع يهرب من التمارين الى العرض سريعاً . لذلك ترى أنهم يهربون من هذه الطريقة في البروفات. التجارب التجارية و أعمال التلفزيون تلبي حاجتهم و نفاد صبرهم حيث العمل أقل جهداً و أكثر شهرة وربحاً أيضاً . هذا ما يفسر ندرة عملي و قلة العاملين معي . لكنني لم أزل أعتقد بامكانية تكوين فريق عمل واحد مع شباب لابد أن يقتنعوا بهذه الطريقة مع الوقت .*

جدل ... لا ينبغي أن يهدأ

من بيان نظري طرحه يوسف الحمدان
لمناسبة يوم المسرح العالمي في العام 1990

[1]

الفن الذي لا يبحث عن صيغ جديدة ، يرتد و يتخلف عن عصره .
لذا نجد أن هناك صراعاً عميقاً بين فعل التغيير و بين حيز الثبات الضيق .
فالتجريب يؤمن و ينبئ بآتٍ أفضل و أبدع مما هو كائن ، أما الرؤية الثابتة فترى بأنه ليس في الامكان أبدع مما كان .

[2]

مسرح الشحنة الذي نتوق اليه لا يتشكل في عزلة عن التيارات .
انه يتحسس مواطن الانطلاق الابداعية .

[3]

الحياة في مسرح الشحنة لا تنكفئ في مكان ثابت أو مقر محدود . انه مشروع لمسرح جوال ، يقوم بارادة عناصره أولا و أخيراً ..
لا ينتظر التزام مادي أو صك موافقة . انه يبحث عن متنفس ليمارس برائته ..

[4]

انه ينطلق من شريعة السؤال ، ايماناً منه بضرورة استمرارية الجدل و البحث عن لغة أكثر قدرة على استفزاز السكون و تفجير الحركة و استشراف المستقبل .

[5]

انه مدخل يكتسب شرعيته التأسيسية عبر المساءلة الدقيقة و الدؤوبة و الجريئة حول قضايا الحياة المعاصرة ، و عبر تقصي أفق الخلق الفني الابداعي المغاير .

[6]

لأن المسرح فن متحرك و متطور ، فانه يؤمن بأهمية تجاوز الثبات و الانغلاق على القديم . و الانتقال الى الديناميكية و الانفتاح على كل ماهو حيوي و ناهض ..و التجريب في المسرح الذي نطمح اليه ، لايعني الكشف عن الجديد فحسب ، و لكنه يمكن أن يعني ايضا اكتشاف جذوة الابداع القديم .

[7]

الشحنة في اكتنازها الدلالي . هي :

كتلة ملتهبة دائما ، تتأجج أكثر كلما ضيق الخناق عليها ، و كلما ضجت بما فيها أشعلت لهيبها في الآخر .. لتشتعل فيه و يشتعل فيها .

[8]

انه ، على خلاف الحالة التفريغية التي تستغل لحظات السكون و الركود لتمارس طقوس التخدير الذهني و الاستلاب الروحي على الآخر .

و عادة ماتبدأ هذه الحالة من التنفيس التدريجي الذي يبدو كما لو انه في حالة سوية تتطلبها ضرورة الخلاص من الضغط و المشاركة المتكافئة في التعبير . و لكن ما يفتأ أن يتسع ثقبه ليباشر في اداء مهمته التفريغية . أي الخروج من لعبة الشك . الى تاكيد صيغة هويته بوضوح سافر . و هنا يصبح وهم الخلاص من الضغط تكريسا للنقض ، والمشاركة المتكافئة في التعبير تصبح قصراً على من باشر باداء مهمته التفريغية .

[9]

لأن مسرح الشحنة مشحوذا بالرؤيا ، فانه لا يكتفي برصد متغيرات الواقع الدقيقة والجوهرية ، و استشفاف خوافيه و النهل من منابع أزمانه السالفة و الحاضرة ، و انما يستلهم حركيته الكونية - بجانب ذلك - من خلال امكانية المستحيل و استنطاق النبوءة و استحضار المجهول و تصوير الغرائبي . بهدف خلق مرتكز اشعاع متبادل بين الواقع والمستحضر أو المتصور . لا يستجيب لنمطية الحالة و لا يلوذ اليها حين يعييه البحث ، كما هو الحال بالنسبة للمسرح الاستهلاكي الذي ينسجم مع آنية اللحظة المباشرة و آلية تكرارها ، فيخلو من بريق التوالد و انعكاساته .

[10]

هذا الاشعاع التفاعلي يخضع ممكناته لجدل قائم لا يهدأ إن لم يتوتر و يتنامى و يتداخل ليتسع و يمتد ، ليسري في شرايين مماثلة له من حيث الخروج على الامتثال للنمط وللسائد ، و بالتحديد الخروج على النمط الاستهلاكي و تكريس شرعية التجريب واستقراء أفق تطوره .

[11]

ليس التجريب فعل رفاهية ، لكنها ضرورة يفرضها قانون طبيعة الأشياء . لكي يصبح الفن حياً و ليس احتضاراً .

[12]

مادا م الابداع شرط الخلق فلا ينبغي أن نحاكم الخيال اذا هو أخلص لرؤياه و طَرَحَ الشك في ثوابت الفن و الواقع .

[13]

انها محاولة للخروج على المألوف و السعي الى تأسيس جوهر اكتشافيّ راصد ، يتسع لكل مذهب و اسلوب أخذ به أو أسّسَ عبره .

لذا نعتقد أن مسرح الشحنة من حقه أن يتأثر بما يثريه . و أن يتلمس خطوات انطلاق البحث من خلال الاتجاهات المسرحية الاختبارية . مجال التأثر بها كبير جدا . وربما تبدأ من استحضار الفن البدائي الى أن تكتمل في الصيغ المسرحية الحديثة . نقول هذا انطلاقا من كون هذه الاتجاهات مختبرات مسرحية تدعو للبحث و الاكتشاف ، و ليست باعتبارها مناهج ثابتة لا تتغير و لا تخدش . و انطلاقا ، أيضا ، من كون هذه المختبرات مراكز لاستقطاب الفنانين في كافة أرجاء العالم ، انها مختبرات تدعو لفن انساني شامل، و ليس لفن محدود الجغرافيا و الأفق ، كما يدعو بعض من تستهويهم إضفاء عبارة الهوية العربية أو (الخليجية) على كل المجالات ، لأنهم و الحال هذه يؤطرون الفن و يهمّشون أفكارهم عنه الى حد التلاشي .

[14]

نلاحظ انه من بعد استحضار هذه المختبرات في بعض التجارب المسرحية ، بدأت العلاقة مع تفاصيل العرض (الجسد - الصوت - اللون - الحركة - الزمن - الكتلة - الحيز - الفضاء المسرحي) تختلف عما كانت عليه ، و مهما رافق هذه التجربة بعض التفاصيل السلبية فان هذا لايحول دون كونها اضافة جديدة الى مكتسباتنا الفنية .

[15]

اننا لا نتصور فناً مبدعاً لا يتولد منه الغموض أو يباغته . فالغموض في مجمل التجربة روح الابداع ، و تجربة لا تثيرنا و لا تدعونا للتساؤل هي ليست من الفن والابداع بشيئ .

[16]

الشحنة التي نتصورها تتجاوز بلاغتها التعبيرية حدود التوجيهات التفصيلية التفسيرية للنص . و التي غالبا ما تصير عاملاً مساعداً للمنفعل بالحالة أكثر من كونها منطلقاً لخلق جديد . و هذا ما تحاول الشحنة أن تستثيره في المنفعل بالحالة و المتفاعل معها .

[17]

ان النص الذي يمتلك امكانية تفجير الدلالة في الشكل و المضمون ، أو في التجربة الفنية، يمنح امكانية في التجسيد بطريقة تجعل صاحب الرؤية للعرض مشاركاً في استخدام الدلالة و الخروج عن المألوف .

فهنا نجد أن حدود التعبير في مسرح الشحنة تكتسب مساحتها الابداعية كلما تباينت الانفعالات و توغلت في الرؤية و امتدت في فضاء التخلق وكونت مسوغ توقدها . وهذا ربما يمتد بنا الى ما هو أبعد من مفهوم الكتابة الجديدة الذي نتصوره في مسرح الشحنة. إذ أنه بالامكان عصرنة النصوص القديمة ، و الولوج الى روحها قبل الوقوف عند بنيانها المعماري التقليدي أو الكلاسيكي . فلربما نكتشف لغة فنية جديدة، ينصهر في حركيتها المسرح المقترح .

[18]

حيز الشحنة المسرحي يستقطب كل عناصر اللعبة ، من مخرج و ممثل و ديكور و ألوان وأصوات و أشكال و موسيقى و فضاء تجسيدي . و من هذا الحيز تتوالد العناصر وتنمو و تتفاعل و تتبادل الأدوار ، وفقا لمقتضيات الشحنة . فأحياناً يأخذ الممثل دورالمخرج متى ما التزم الدقة في تعاطي تصوراته ، و أحياناً يتسلل الى ذاته متى ما استدعاه البحث لاكتشاف مفردات جديدة لإثراء دوره ، و كلما تمكن المخرج من استيعاب معطى الشحنة ، تمكن بالتالي من اطلاق طاقات الممثل واعطاءها فرصة التخلق بعيدا عن الرقابة المباشرة

[19]

ان الشحنة التي نتصورها هي حيلة تنسل من خرم إبرة لتنفجر بركاناً ، أو لتصوغ بدفئها قصراً من الأحلام ، هذه الشحنة ، لشدة تواصلها ، تمتلك القدرة على تكثيف عناصرها .

[20]

ان مسرح الشحنة إذا هو أطلق زمام مفرداته بحرية تشوبها الارتجالية و العشوائية شبه الفوضوية ، فانه يفقد بالتالي هذه المفردات قيمتها الاشعاعية أو التفاعلية ، ذلك أنه اعتمد في تشكيل عرضه على لغة ميتة بين المخرج و فريق العرض .

[21]

ان الارتجال هنا ليس أمراً سهلاً و لا عفوياً بالمعنى الدارج للعفوية ، و لا ممنطقاً بالمعنى

العقلاني المفترض . هناك دربة جمالية شاقة بين الممثل و حيز العرض . فلكي يصبح هذا الممثل مرتجلاً مبدعاً ، يحتاج الى سنوات من التدريب و التمرينات الجسدية اليومية الشاقة .

[22]

و بعد ، هل يكون هذا المسرح للصفوة ؟
نعم ، و لكن في حدود مانعني .
غروتوفسكي ، عندما سئل هذا السؤال ، أجاب بنعم . و لكن لصفوة مختارة لا تقررها الخلفية الاجتماعية أو الحالة المادية للمشاهد ، و لا حتى الثقافية . يستطيع العامل الذي ليس لديه أية دراسة ثانوية أن يخضع لعملية استقصاء النفس المبدعة هذه ، بينما قد يكون الاستاذ الجامعي ميتاً و على منوال ثابت متقولب كالجثة الهامدة ، لا يهمنا الجمهور أياً كان و انما جمهور خاص .

[23]

اذا استثنينا الحديث عن الناقد ، فاننا لا نطمح بتحديد نوعيته ، فهو يفترض في رأينا أن يندغم في مسرح الشحنة ، انه في هذه الحالة يتفاعل و يكتشف و يوصّل .

مارس 1990

ملاحظة : المقتطفات من اختيار " كلمات " .

عالية محمد

الجدار الأخير

شخص واحد / رجل
صوت الجدار / رخيم عميق ، كأنه ينبعث من كهف أو بئر
المكان : غرفة ، طاولة مكتب عليها مصباح، مقعد ، نافذة عليها ستارة .

الوقت الأول / نفس المكان

(غرفة مظلمة . .يفتح باب جانبي . يتسلل الضوء مع دخول الرجل الذي يطل برأسه . يفتح اضاءة خافتة من أباجورة على مكتب . تبدو أنها غرفة مكتب بسيطة .العديد من الكتب على رفوف خشبية . نافذة واحدة ، وستارة مسدلة .لا أحد في الغرفة . يتقدم بضع خطوات ، يدير النظر، كأنه يتأكد من خلو المكان . يقترب من أحد الجدران ، يتحسسه جيداً ، ثم يبتعد . يتلفت بحذر و هو يتجه الى الباب ، يتأمل لفترة ، ثم يطفىء النور. يخرج .. مغلقاً الباب خلفه .)

الوقت الثاني / نفس المكان

(تهب ريح قوية ، تفتح نافذة المكتب فجأة ، صوت مطر غزير وصفير الريح . لكن الظلمة التامة تغمر الخارج . أنه ليل .يفتح الباب على عجلة ، يضيئ الاباجورة معتقداً وجود أحد . ينتبه الى النافذة ، تبدو عليه الخيبة . يتجه الى النافذة ، يغلقها باحكام . يسدل الستارة . يتلفت ، ينظرلساعته . يتجه لأحد الجدران ، يلمسه)

الرجل : (بتساؤل) هل أنت هنا .. هل وصلت .. أخبرني أرجوك ، أعطني إشارة، علامة ، قل أي شيء .

(صمت تام . متاكداً من عدم وجود أحد . يتجه للباب منكس الرأس ، يطفيء النور دون أن يلتفت . يغلق الباب خلفه .)

الوقت الثالث / نفس المكان

(يدخل ، يشعل النور، ينظر متلفتاً بيأس. يغلق الباب . يتجه لجهاز تسجيل . يديره ، فتنطلق موسيقى هادئة . يتناول كتاباً . يجلس على الكرسي ، و يبدأ القراءة ، يقرأ لفترة .فجأة يسمع صوت ضحكة ماكرة يفزع تاركاً الكتاب . ينهض :

الرجل : هل جئت ؟

الجدار : (ببرود) نعم ، و يبدو لي أنك كنت منشغلاً عن انتظاري ، أم أنك يئست من الانتظار .

الرجل : بصراحة ، اليأس . لكن أخبرني ، أين أنت بالضبط ؟

الجدار : (ببرود) ليس مهماً ، لقد دعاني أحد جدران هذه الغرفة لكي أحل محله ، ريثما يقوم بزيارة أحد رفاقه الجدران .

الرجل : (بحماس) لكن أين أنت بالضبط ، في أي ناحية ؟

الجدار : (باستغراب) و لم أنت نافد الصبر هكذا ؟ هل يهم أن تعرف في أي الجدران قد حللت ، طالما أني هنا ؟

الرجل : (بخجل) بالطبع ، فانني أريد أن أواجهك حين أتحدث اليك .

الجدار : حسناً ، أنا هنا في الحائط المقابل للباب ، هل ارتحت الآن ؟

(يدير الكرسي و يقترب به في مقابل الجدار . و يجلس)

الرجل : نعم ، شكراً لك .

(ينظر للجدار للحظة و يبدو متحمساً للحديث .)

الرجل : و الآن ، أخبرني .

الجدار : (ببرود) ماذا أخبرك ؟

الرجل : أخبرني بما لديك .

الجدار : (بتثاقل) لكن ، ألن تسألني عن حالي أولاً ؟

الرجل : (كمن بدأ بفقد صبره) .. طبعاً . كيف حالك يا صديقي ؟

الجدار : (بمكر) لا تبدو صادقاً ، لا بأس ، أنا بخير .. حزين بعض الشيء .

الرجل : لماذا ، ما الأمر ؟

الجدار : (بحزن) منذ زمن و هي لاتحدثني كما كانت تفعل عادة . حتى أنها لم تعد تنظر إليّ . تخيل ، كأني لست هناك . كانت تخصص لي جزءاً من وقتها كل يوم .. تحدثني بحماس عن متاعبها . أما الآن .. لاشيء . منذ أسابيع و هي لا تمكث في غرفة نومها إلا قليلاً . فقد أصبحت لا تدخلها إلا للنوم . لا أدري ما بها . إنني أفتقدها كثيراً بالرغم من رؤيتي لها كل يوم . لكن ذلك لا يكفي . كم أتمنى لو أنها تعود كما كانت . على الأقل ليتها تشعر بوجودي معها ، و أني أحب أن أشاركها الحزن لفراق أهلها ورفاقها . أود أن أسمع منها حكايات الغربة التي تعيشها منذ أن وصلت هنا للدراسة ..

(صمت)

الرجل : (مواسياً) لعلها انشغلت بدراستها ... لا داعي لكل هذا الحزن .
الجدار : لكنني أفقدها ، إنها تنفصل .. تقطع ذلك الخيط الذي كان ممتداً بيننا .
تخيل ؟ كانت تواجهني أو تستند عليّ لتبكي ، أما الآن فقد أصبحت أسمع بكائها المتقطع يأتي من الغرفة الأخرى . لم أعد أحتمل ذلك .

(الرجل لا يزال جالساً ينظر الى الجدار بصمت)

الجدار :

(مواصلاً) بالأمس ، كانت نائمة . لا .. لم تكن نائمة ، كانت في النوم دون أن تنام . في البداية .. ظلت تتقلب حتى دقت الساعة الثانية فجراً . وهي تارة تغفو و تارة تنهض فزعة ، تتمعن جيداً في الغرفة لثوان . تحملق في العتمة التي تتخللها شرائح ضوء تتسرب من الستارة التي تفتحها قبل أن تنام . ثم تعود تستلقي ، تتمتم ببعض كلمات . تلتف جيداً بالغطاء السميك . تعتقد أنها تمنع الهواء من الدخول ، لا تدري أنها تلتف بالقلق و تمنع النوم . لا تنام أبداً . تدخل في الفراش ، و كأنها تدخل في القلق، تنام و تبقى خارج النوم أبقى ساهراً أتأملها أتمنى أن تنهض وتنظر ناحيتي .. أن تقترب مني و تخبرني بما يقلقها . ألا تدري أنها لا تستطيع النوم منذ أن امتنعت عن الحديث معي . تلك المجنونة ، ما هي فاعلة بنفسها ، ما هي فاعلة بي .

(صمت)

الرجل : (يسأله بقلق) ما بك ؟
الجدار : لا أدري . لكم أتمنى أن أمتلك القدرة على أن أغير لوني . لعلها ملت لوني القديم .. لعلها تريد لوناً جديداً .. لكن .. لكن ، كيف يمكنني ذلك و أنا جدار ... كيف يمكن أن أغير لوني ! .
الرجل : ماذا عن مكالماتها ؟
الجدار : قليلون الذين يتصلون في النهار ، غالباً ما يرن هاتفها في الثانية عشرة

بعد منتصف الليل . تنهض فزعة . تحتضن الهاتف ، و تترك الكلمات التي تنهمر من صوب البحر البعيد تأخذها للهواء المالح ، وأشعر أنها تذهب بعيداً . جالسة أمامي .. و لكنها ليست موجودة . وغالباً ما تطلب من هؤلاء أن يتبادلوا التحية مع الأمواج و الأشجار و المنازل ، و أن يمعنوا النظر في كل شيء ، لكي تتمكن هي أيضاً من الرؤية . إنني أحسدهم . كم أحسد هؤلاء ..رفاقها .

الرجل : (محاولاً تهدئته) لا بأس ، هلا استرجعت أنفاسك ، لابد أنها ستعود كما كانت . اطمئن .. ستعود اليك . لابد أنها تمر ببعض المتاعب . أنت تعلم ما معنى الغربة .. و هي امرأة .. وحيدة ، دون عائلة أو رفيق . تناضل يومياً للحصول على شهادتها العليا . إن ذلك ليس سهلاً ، خاصة في بلد أجنبي .. حيث البيئة و التقاليد و العادات تختلف ، لابد أن تمنحهامساحة من الظل .

(الجدار صامتاً .

(الرجل متجهاً للنافذة ..)

الرجل : سأفتح النافذة ليدخل بعض الهواء .. لقد كانت تمطر بغزارة ، و لابد أن يكون الهواء بعد توقف المطر منعشاً يعبق برائحة الأرض التي انتعشت .. مع عطر الأشجار .

(الرجل يفتح النافذة ، تتحرك الستارة دليل دخول الهواء . يتنفس بعمق)

الرجل : هذا أفضل ..

(يتجه نحو الجدار)

الرجل : (متسائلاً) كيف تشعر الآن .. بعد هذا الهواء المنعش ؟
الجدار : (بضعف) لا بأس .

(الرجل يسير في الغرفة حائراً ، لا يدري ماذا يفعل ليجعله يشعر بالتحسن)
الجدار : (فجاة) اسمح لي ، أدرك أني كنت أنانياً في سرد همومي عليك .
الرجل : (بحماس) لا ، لا تقل هذا ، ألا يكفي أنك قطعت كل هذه المسافة لتكون معي هذا المساء ، ألا تعلم وقع هذا في نفسي .
الجدار : (بمكر) أجل ، لكنك أردتني أن أجيئ لكي أخبرك عنها ، وليس لأجلي أنا
الرجل : (بغضب) لماذا تفعل هذا ، لماذا كلما حاولت أن أقترب منك .. أن أصير صديقاً لك كشرت عن أنيابك في وجهي ؟ لم أعهد هذا في الجدران منقبلك . لم تتصرف بهذا الشكل معي ؟ رغم حساسيتك وشفافيتك الباهرة معها ؟

الجدار : (بانكسار) أعذرني .. إنني مضطرب .
الرجل : لا بأس .. لابأس . لننس الأمر . لنغير الموضوع . دعني أخبرك بما حدث معي هذا الصباح في مقر عملي .. هل تصدق ..
الجدار : (مقاطعاً) هل حدثتك عن ذلك اليوم الذي حدقت بي كأنها تراني بالفعل ؟
الرجل : (يقترب بحماس من الجدار ، و يجلس اليه) حقاً ؟! .. أخبرني أرجوك .. ماذا حدث يومها !؟
الجدار : كنت في النوم . . كانت في النوم . فجأة سمعت صوتاً ما . فزعت وفزعتْ . نهضت ، اعتدلت . تمتمت بكلمات و هي ترتعش . نظرت حولها . التقطت مصحف والدها وضمته اليها. أحسست بضربات قلبها تدق طبول الخوف. فجأة مرت سيارة في الخارج ، و انعكس نور مصابيحها داخل الغرفة وعلق الضوء بي .. على بقعة محددة في الوسط. رغم عبور السيارة واختفائها من الشارع إلا أن الضوء ظل عالقاً بي . انتبهت ، للضوء ، لي ، للبقعة . لي .. لا أدري ، لكنها أخذت تنظر الي بعض الوقت . ثم نهضت كما لو أنها مسحورة و هي تحدق في البقعة التي كانت تشع بالضوء دون أن يبدو مصدراً لذلك لحظتها

ارتعش . . لعلها تراني بالفعل هذه المرة . اقتربت .. مدت كفها الرقيقة و لمست الضوء ، و سرعان ما اختفى ، بعد ذلك سمعت صوت سيارة أخرى تعبر دون أن تنعكس أنوارها في الداخل . ظلت للحظة ثابتة مكانها وكانت تتصبب عرقاً .. مضطربة تماماً ، اسندت رأسها عليّ .. كم كنت عاجزاً حينئذ . أردت أن أقول .. أن أفعل شيئاً . . لكن كيف لي أن أتكلم و أنا .. محض جدار . كيف لي أن أحدثها و أنا .. جدار .. جدار فحسب .. لست سوى جدار .

الرجل : (بحماس) ماذا حدث بعد ذلك ؟

الجدار : (بحزن) عادت لفراشها .. ذهبت الى النوم .

الرجل : (ينهض و يتجه للجدار ، مداعباً) كم أنت أناني ، لم أعرف جداراً مثلك . انك لا تكتفي بما لديك أبداً . عرفت صداقة الجدران منذ طفولتي، لكنني لم أصادف جداراً مثلك . ألا يكفيك أنك موجود بغرفتها .. تراها كل يوم تعرف ألوان ملابسها .. و كيف تسرح شعرها .. و تسمع الأغنية التي تدندن بها أثناء ارتداء حذاءها .. وتراها تتحرك هنا وهناك ، ألا يكفيك كل هذا ؟ كم أحسدك .

(الجدار صامت)

الرجل : (باضطراب) أخبرني .. ألا يكفيك هذا ؟

(الجدار صامت)

الرجل : (مرتعباً) هل أنت هنا .. إسمع ، أنا لم أقصد توبيخك . أردت فقط أن ابصرك بالثروة التي بين يديك .. فلا تغفل عنها .. أ لا زلت هنا ؟
إنني لا أسمعك ...رد عليّ أرجوك !

الجدار : (ببرود) إنني هنا .

الرجل : (بارتياح ، فرحاً) الحمدلله ، للحظة اعتقدت إنك رحلت . عذراً إن كنت قد قسوت عليك .. لكني أحسدك بالفعل .. إنك في نعمة . منذ زمن و أنا منغمس في صداقة الجدران .. و لا أحب أن أغضب أحداً منهم هؤلاء أصدقائي .. لكنك المفضل عندي لأسباب لا تخفى عليك . فأنت أحد جدران غرفة نوم الانسانة الوحيدة التي استطاعت أن تغزو مشاعري وكياني .و هناك ما يميزك بشكل خاص .. إنه رد فعلك على كل عبارة أو سؤال ، فأنت لست كالآخرين . ثمة جدران عادية الملامح و الصوت ..وأخرى بليدة تماماً . لكني لم أصادف جداراً ذكياً مثلك . كما إننا نشترك في الاهتمام بنفس المرأة .. و هذا ما يجعل الحوار بيننا مثيراً وغنياً دوماً .. ألا تعتقد ذلك ؟

الجدار : (بتثاؤب) همــمم ..

الرجل : (محاولاً إثارة اهتمامه) ليتني أستطيع أن أقدم لك فنجاناً من القهوة أو الشاي . . لكن لا حيلة لي ..

(الجدار صامتاً ..)

(الرجل يقترب بخجل من الجدار . يجلس على الأرض قريباً منه . يستند عليه برفق .)

الرجل : هل تصدق .. لعلك تعتقد أني مجنون ، أو هكذا قالت عني الجدران قبلك ، منذ أن كان عمري ست سنوات و أمي تأخذني من يدي و تطلب مني أن أدقق في جدران بيتنا الطيني العتيق ، الذي كان بالنسبة لي هو العالم حينئذ .كنت لا أميل الى اللعب مع البقية ، و انتبهت هي للبريق في عينيّ . و الحرارة في كفي الصغير . فصارت تدربني على تحسس الجدران ، و اكتشاف أعضاءها الخفية . صدقني ، أستطيع أن أخبرك الآن بملامسات معينة أين رأسك وعنقك و بقية جسدك . و امتد ذلك الحوار السري بيني و بين الجدران ، و عرفت في سن مبكرة الكثير عن أسماء الجدران وأنواعها و أعمارها .

الرجل : (يرفع رأسه للجدار ، محاولاً اقناعه) .. صدقني أعرف حكايتكم ، أمي أخبرتني ، .. في البداية لم أصدقها ، و لكنني بدأت أكتشف ذلك بنفسي ..

(يصمت لبعض الوقت . محاولاً التذكر و استجماع شجاعته ، ثم .)

الرجل : ثم خرجت للعالم .. قابلت الناس ، بنيت صداقات سرعان ما تحولت الى ورق . صادفت أفراداً سرعان ما تحولوا الى بخار في الذاكرة . حاولت أن أضع أساساً قوياً لعلاقات ما لبثت أن تحولت الى هشيم . و في كل مرة .. كنت أعود لجدراني .. أحكي لها و تسمعني . أبكي وتضمني .. تحاورني و أستفيد من حكمتها . هل تصدق ؟ هناك جدران هرمة لمسجد قديم في منطقة شرق ، علمني كل ما أعرفه ، أزوره كل يوم لأتأكد أنه هناك . يعرف كل أسراري و يمنحني النصيحة كلما طلبتها . فما حاجتي للبشر .. لقد كنت سعيداً بصداقة الجدران .

(يصمت قليلاً ، يبدو عليه الذهول. يحدق في ناحية واحدة كالمأخوذ)

الرجل : حتى جاءت .. و اخترقتني كالبرق . بعدها أدركت أني كنت أعيش في الجانب الآخر من العالم . و حزنت لبعدها ، لكنني كنت فرحاً بهذا الفيض من المشاعر الملتهبة التي جعلتني أشع و أضيئ و أنطلق كطفل .. أركض و أغني و أنادي العصافير . هل ، هل تعرف ماذا حدث عندما أخبرت جدراني بهذا . لقد غضبوا مني و امتنعوا عن الحديث معي . لم أفهم السبب لأول وهلة .. توقعت أن يفرحوا من أجلي لكنهم تركوني وحيداً ، فالتزمت الصمت . و أصبحت أجسادهم باردة حين أتحسسها ، ولم أعرف معنى ذلك .. هل رحلوا .. ماتوا .. هل يمكن أن تموت الجدران ؟

حسناً .. هل أخبرك بشيئ .. بعد وفاة أمي ، ضاقت بي الحياة ، أصبح العالم بحجم خرم الابرة ، حبست نفسي في غرفتي لشهور . أخرج للتزود بالحاجات الضرورية فقط .. ثم أعود لعزلتي .. و أقرأ . لجأت حينها لجدراني .. فلم تخذلني . لقد عشت مع جدران دارنا لسنوات ، لم أشعر بالوحدة يوماً واحداً . كانت تلك الجدران الوفية قد اختزنت رائحة أمي ، و صدى صوتها الحنون ، فلم أشعر بغربة ، كأنها كانت معي لازالت .. من خلال الجدران . هل تصدق ، أن لدي بعض الجدران حكمة عظيمة يا إلهي ، لقد تعلمت من حكمتها ما يعوضني عن مئات الكتب طوال العمر .لقد كنت سعيداً بذلك .. صدقني .لكن حين جاءت .. تلك المرأة التي لا تشبه النساء .. وتشبه الأشجار و السماء والسحاب .. تشبه الأرض بعد المطر .. امرأة تشبه ..

(يتوقف عن الكلام . ينظر للجدار .. ثم)

الرجل : (مداعباً) لكنك تعرف كل هذا بلا شك ، فأنت معها كل يوم .
(.. ثم يتابع جاداً ..)

الرجل : لقد أصبحت مختلفاً بعد صداقة الجدران ، لقد تعلمت منها ما لا يمكن لبشر تخيله . علموني لماذا يسقط المطر هذه الساعة .. ثم لماذا يتوقف . أخبروني بما يسمعونه من أصوات من السحاب العابر و من كلام الطير عند النوافذ . حكوا لي كلام النهر للمجري و ماذا يقول الظفر للاصبع و الرمش للعين و الحاجب للحاجب ، بماذا تهمس الدمعة للخد عندما تطفر دون استئذان . إن كل ما تعلمته مخزوناً هنا .. هنا في داخلي

(يقف ، منكس الرأس ، يتقدم نحو الجمهور ، يقف ، يطوي ذراعيه حول صدره ، يرفع رأسه للأعلى ..)

الرجل : (مواصلاً) آه .. لكنني الآن ضعيف .. ضعيف و وحيد .. لم تعد الجدران تحدثني .. رحلت عن مسامها رائحة أمي و صوتها . هل تصدق كل هذه القسوة .. فقط لأنني أحببتها !. هي فقط من استطاع أن يلمح ذلك البريق في عينيّ .. لكنها الآن هناك في برد الغربة .. وحدها . تقاتل من أجل درجة جامعية بلهاء .. فيما أقبع هنا يجلدني الشوق . هل بامكانك أن تتخيل مقدار المرارة .. أن أكون وحيداً الى هذا الحد .. و دون صدر أمي .. دون دفء جدراني . إنني ضعيف .. ضعيف .. أشعر بهشاشة روحي . كأني فارغ من الداخل . كأن جسدي غلافاً كرتونياً . كأن لا وجود لي .. هل تفهم .. ؟

(يلتفت نحوه ، يتجه اليه قائلا بفرح ..)

الرجل : لكنك معي وهذا يكفي .. أجل يكفي أنك هنا .. و بامكانك أن تجيئ حين أحتاجك .. حين أناديك . إنني مطمئن الآن .. سعيد بالرغم من ألمي .. سعيد بك ..لدي شعور قويٌ بأننا سنكون أصدقاء جداً .. و أنك لن تتركني كما فعل الآخرون .. أعلم أنك ستظل معي .. أجل أنا متأكد .. أليس كذلك يا صديقي .. ؟

(الجدار صامتاً)

الرجل : (بفزع) لم لا ترد .. هل أزعجتك ؟ ربما تكون قد سئمت مني .. معذرة .. لقد تكلمت طويلاً دون مراعاة لشعورك .. أعذرني .. لقد تصرفت كأناني بالفعل .. إغفر لي أرجوك .

(الجدار صامتاً ..)
(يهرع نحوه ، يلمسه ، يتحسسه في عدة أماكن بفزع ..)

الرجل : أرجوك .. لا تذهب .. إبق معي .. سأتوقف عن الكلام .. سأصمت .. أرجوك

.(بهلع) .. لا .. أرجوك .. لا تتركني .. إنك أملي الأخير . أرجوك لا تذهب .. لا تتركني وحيداً .. وحيداً هكذا ..

(الجدار صامتاً)
(يفتح ذراعيه على امتدادهما محتضناً الجدار بكل سعة صدره)

الرجل : (يجهش باكياً) لا ..

ستار

الكويت

أغسطس / 1991